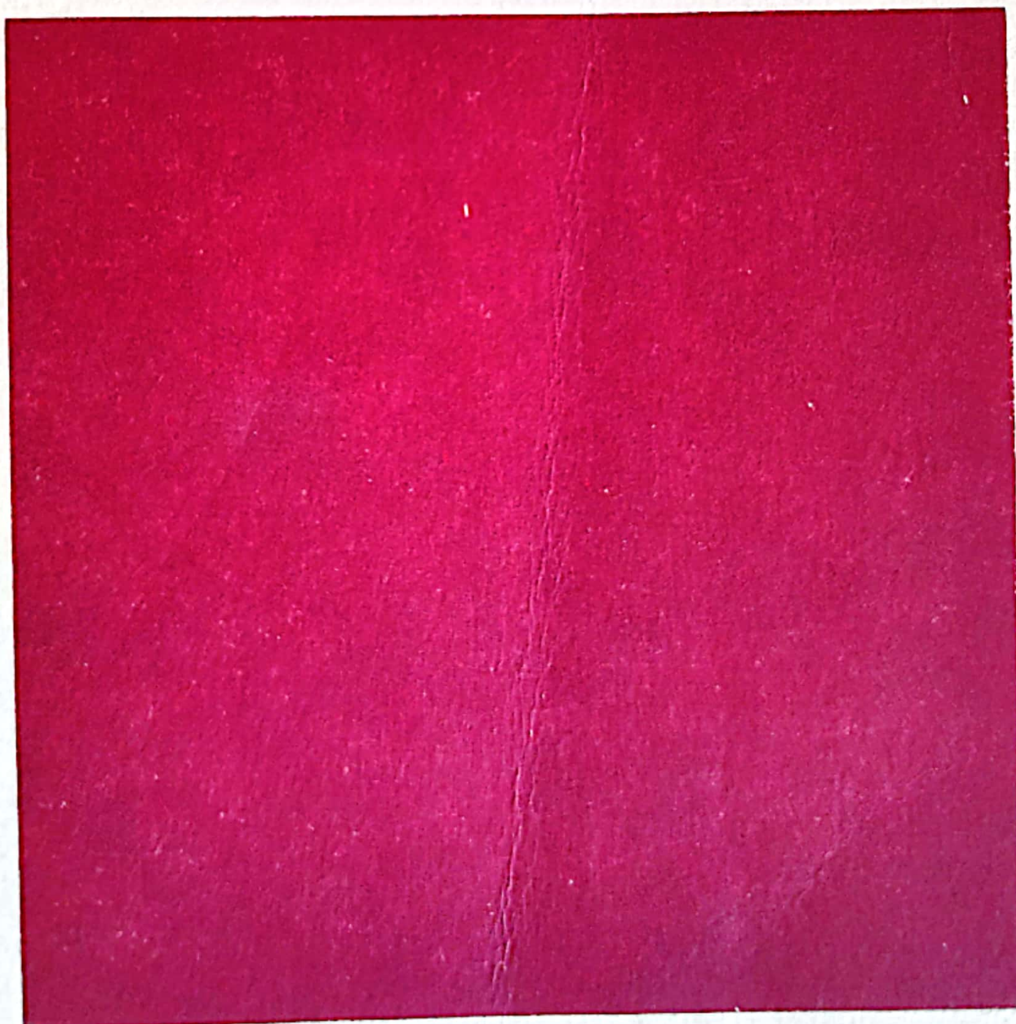
EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

ION ZAMFIRESCU

Panorama dramaturgiei universale



EDITURA ENCICLOPEDICĂ ROMÂNĂ



ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

Ion Zamfirescu

Panorama dramaturgiei universale



Capitolul I

FORMELE PRIMITIVE

DE LA MIT LA DRAMĂ

1. Prefigurări dramatice

Manifestarea dramatică este străveche. Începuturile ei se confundă cu înseşi începuturile civilizaţiei. În ce priveşte dezvoltarea ulterioară, aceasta va urma, rînd pe rînd, linia istorică a aşezărilor omeneşti — grup, clan, trib, mai tîrziu cetăţi şi naţiuni — devenind în cadrul acestora o formă de creaţie şi de activitate. Din clipa în care s-a păşit la aşezări organizate, cu viaţă socială constituită, reprezentarea dramatică a apărut cu necesitate, însoţind în mod constant, în forme difuze sau directe, străduinţele de a cunoaşte ale minţii şi sensibilităţii umane.

Putem presupune că elementele prefigurative ale spectacolului s-au născut în cadrul magiei animiste, formă incipientă de religie şi de cult religios. Se credea, anume, că mînia sufletelor care împînzesc lumea, după despărţirea acestora de trupul care le-a adăpostit temporar, poate fi potolită oferindu-li-se sacrificii de animale. În felul cum cuvîntul înlocuia treptat-treptat strigătul animalelor, ca şi în cîntecul care trebuia să întreţină dansul magic din ceremonialul sacrificării, avem forma incipientă a corului de

mai tîrziu, implicit a fenomenului dramatic și a teatrului propriu-zis.

Într-o fază următoare din dezvoltarea societății, cu diferențieri corespunzătoare și în gradul comun de mentalitate, așa cum în lumea pămîntească s-a instituit ideea de șef, în aceea a morților și a spiritelor vor lua ființă zeități, cu individualități bine definite și cu o istorie a lor capabilă să se transfigureze în legendă. Inițial, legătura dintre zeități și oameni era făcută prin magicieni. Cu timpul, pe măsură ce cultul strămoșilor se va contopi cu cel al naturii, pe măsură ce de la o mulțime de zeități amorfe se va trece prin concentrare la cîteva zeități caracteristice, de asemenea pe măsură ce sentimentul vag al divinității va urma direcția ordonată a unei religii propriu-zise, locul magicianului va fi preluat de preot. Acesta, trebuind ca în îndeplinirea sarcinilor sale să se detașeze de corpul corului și să dea actelor lui rituale o expresie și un relief aparte, va apela la gesturi și intonații de tip dramatic, întocmai ca un actor, de fapt chiar devenind astfel primul actor din lume. Mai tîrziu, odată cu ivirea nevoii ca reprezentarea divinității să capete în ochii credincioșilor complexități și dimensiuni sporite, în desfășurarea ceremonialurilor religioase vor fi asociate și alte personaje, deci noi actori ; de aici, o potențare a impresiei emotive, de natură să impună necesitatea *dialogului,* moment cardinal în constituirea efectivă a fenomenului dramatic.

2. Forme incipiente de teatru în civilizația egipteană

Vechiul Egipt, care în atîtea direcții ale civilizației a pus pietre de hotar, poate fi socotit și un leagăn al teatrului. Descoperirile arheo-

logice continuă să dea la iveală documente revelatorii și să confirme această supoziție. Se deduce din formulele magice înscrise pe numeroase stele funerare, din conținutul unor papirusuri găsite în morminte, din basoreliefuri și din diferite coloane de ieroglife desenate pe pereții templelor că principalele rituri erau însoțite de manifestări dramatice. Avem de-a face cu transpuneri simbolice, toate reieșind dintr-o credință surdă în eficacitatea magiei imitative.

Deosebit de caracteristice, în ce privește implicațiile lor dramatice și spectacologice, erau formele de cult închinate morții, fie cele legate de ceremoniile funerare propriu-zise, fie cele menite să asigure imortalitatea faraonilor și a demnitarilor ori să mijlocească trecerea celor dispăruți într-o viață nouă. Unele din acestea se desfășurau sub cerul liber, cu participări populare ; altele aveau loc în interiorul templelor, cu oficieri hieratice superioare, toate într-o notă de mister înalt și de invocare a transcendenței. Punerile în scenă comportau distribuiri de roluri, figurații, costume, obiecte rituale sau obiecte cu valoare simbolică, libațiuni, arderi de miresme ; deci, o întreagă mulțime de organizări și accesorii capabile ca prin fabulația și spectaculozitatea lor ceremoniile în cauză să capete semnificații și frumusețe.

Menționăm, spre ilustrare, cîteva situații caracteristice.

Deschiderea gurii — ritual care trebuia să mijlocească mortului posibilitatea de a se hrăni și în viața lui viitoare, amintit ca atare în *Cartea morților* — prevedea și părți vorbite, adevărate dialoguri dramatice, din care unele erau rostite în exterior, altele înlăuntrul mormîntului. O notă și mai pronunțată, sub raportul expresiei dramatice, o găsim în ritualul intitulat

Naşterea şi apoteoza lui Horus. Documentul — descoperire relativ recentă — ne pune în faţa unui adevărat libret de spectacol, menit să reprezinte în cadru liturgic moartea lui Horus, mai precis transformarea lui în şoim, simbolul acestei zeităţi. Recitatorul a dispărut ; în locul lui, replicile din care se constituia acţiunea erau date în seama mai multor personaje, fiecare din acestea cu rolul său definit, întocmai ca într-o distribuţie actoricească. Între episoadele acţiunii, pentru a li se da mai mult relief, erau intercalate declamaţii lirice şi dansuri ; găsim de asemenea şi un cor de ţărani, încheind ceremonia cu un rudiment de comentariu asupra înţelesurilor. Textul *Drama lui Isis şi a celor şapte scorpioni* este scris şi în versuri ; zeităţile, aici, sînt tratate ca personaje umane, în situaţii în care intenţia morală se confundă cu înţelesul religios. *Misterul lui Osiris,* ritual trebuind să culmineze cu resurecţia zeităţii, se compunea din douăzeci şi patru de scene, înlănţuite gradat într-o acţiune dramatică. Şi în *Textele sarcofagelor* — inscripţii funerare datînd din perioada 2250—1780 î.e.n. — au fost identificate asemenea acţiuni. Notăm mai cu seamă *Jocul celor patru vînturi* (mai precis : *A lua în stăpînire cele patru vînturi din cer)*; este un formular magic, cu înfăţişare de poem dialogat, cu personificări, simboluri, alegorii şi succesiuni de situaţii, aspirînd ca pînă în cele din urmă să figureze voinţa celui decedat de a aduce mişcarea vînturilor în puterea sa. Un papirus, descoperit şi descifrat în 1928 de către cercetătorul german Kurt Sethe, cuprinzînd prescripţii în legătură cu organizarea ceremoniilor sacre, aduce confirmări peremptorii, punînd astfel capăt diferitelor îndoieli sau controverse cu privire la caracterul dramatic al acestor ceremonii.

Desigur, manifestările amintite mai sus nu ar putea să fie considerate drept *teatru* propriu-zis ; sînt semnificative, însă, prin *deschiderile* lor în acest sens. Trebuie să ținem seama că multe din ele datează cu milenii înainte de Eschil. Într-adevăr, fondul religios și caracterul de ritual apar tot timpul, nu însă cu o stăruire în misticism de natură s-o închidă în atmosfera de magie și izolare hieratică a altarelor, ci dimpotrivă, cu tendința de ieșire din templu în spațiile mai largi ale politicului și ale umanului.

3. Date embrionare în lumea greacă. Mitul dionisiac

Intuițiile și prefigurările dramatice din civilizația egipteană nu au rămas literă moartă ; spiritul grec, mergînd pe urmele lor, le-a pătruns esența, le-a dat dezvoltare istorică și estetică, le-a introdus în circuitele universale ale culturii. Ar fi greu, mai ales pentru perioada sa incipientă, să reconstituim tot acest proces, cu mulțimea lui de întrepătrunderi, de macerări tăcute în subconștientul unei comunități umane, de plutiri între forma de fantastic mitologic și de tot atîtea realități istorice. E necesar, totuși, ca în această contextură îndepărtată să încercăm a fixa cîteva puncte de reper, indicînd astfel — dacă nu întreg tabloul procesului — în orice caz direcția lui de evoluție.

Multă vreme, societatea greacă s-a dezvoltat într-o strînsă legătură cu viața religioasă. Nu înseamnă, însă, că trebuie să atribuim teatrului grec rădăcini exclusiv religioase. Faptul trebuie privit și înțeles într-o lumină istorică. Religia greacă a putut să adăpostească în ea germeni și condiții ale ideii de teatru, în mă-

sura în care această religie nu s-a cantonat într-o viziune mistică asupra lumii şi vieţii, ci prin facultăţile sale umanizante s-a putut adapta la nevoile şi sentimentele democraţiei ateniene.

Într-adevăr, nu se află în cauză o teologie severă, nici o morală oficială sau o teogonie savantă. Religia grecilor — o religie suplă, agreabilă, capabilă în economia ei interioară de a evolua necontenit — s-a realizat prin fabulaţii poetice, prin legende reunind în ele elemente sacre şi profane, prin opere de artă, mai mult decît prin dogme, reguli şi sisteme. A lăsat o mitologie, nu însă şi o carte sfîntă ordonînd cu intoleranţă sentinţele cunoaşterii. Preoţii, spre deosebire de alte religii îndepărtate, nu alcătuiau o castă sacerdotală, ca singuri deţinători ai ştiinţei ori ai secretelor de pe Pămînt, din Infern şi din Cer, ci atribuţiile lor îi desemnau mai degrabă ca magistraţi ai cetăţii. Departe de a se fi cantonat într-o viziune îngustă şi refractară asupra vieţii, dimpotrivă, religia greacă includea în compoziţia ei o mare complexitate de elemente. Aceasta a îngăduit ca religia grecilor, încă din faza ei animistă şi fetişistă, să întindă punţi şi înspre spiritul laic. Statul nu se preocupa de fondul dogmatic al religiei. Cetăţeanul era liber să conceapă esenţa şi atributele zeităţilor aşa cum credea de cuviinţă. Dar statul considera că este de datoria lui să observe practica exterioară a religiei, organizînd procesiuni, asigurîndu-le acestora somptuozitatea necesară, păstrînd calendarul religios al cetăţii, luînd măsuri ca participarea publică să fie cît mai largă cu putinţă.

Pînă a se constitui în forma ei clasică, drama greacă a trecut printr-o existenţă difuză, embrionară, făcută atît din configurări tăcute în subconştientul popular cît şi din trăsături mai

limpezi, intrate în deprinderile de viață ale comunității.

Ne aflăm în patria clasică a epopeii, unde prin acțiunea aezilor și rapsozilor rostirea în versuri frumoase ajunsese să constituie încă din epoca miceniană o delectare comună. Faptul interesează și reprezentările religioase. În felul cum aceste reprezentări religioase comportau note de durere, de milă, de teamă sau de încredere, putem întrevedea date și aplecări spre tragedia de mai tîrziu. În inima procesului se află cultul lui Dionysos. Acest cult avea o alcătuire complexă : misticism orgiastic, revărsări de bucurie, gesturi frenetice, nu mai puțin și simbolizări religioase ale naturii, totul într-o înlănțuire făcută să incite atît simțurile cît și judecata.

Primele urme despre existența lui Dionysos ca zeitate se întîlnesc în Tracia și în Frigia, în preajma secolului al IX-lea î.e.n. În această epocă zeul apărea ca un geniu al vegetației, dispus cu ușurință spre diferite travestiri. Un demon, cu suflet multiplu, gata fie să se strecoare în forma corporală a unei capre sau a unui taur, fie să ia chipul unui adolescent. Aleargă frenetic prin munți, ca sub puterea unui delir sacru. Cultul care îi era dedicat, adesea, avea în el ceva ciudat și sălbatic. În Grecia de nord, principalele manifestări se petreceau noaptea, pe înălțimi misterioase de munți. Bărbați și femei, închipuind satiri și bacante, în tunici lungi și în piei de cerb, purtînd în mînă torțe aprinse, alergau halucinant, se excitau în sunete de flaut și de tamburină, dedîndu-se unei orgii ca de posedați. În sud — Beoția, Atica, Peloponez — divinitatea prezintă caractere diferite. Exista acum un Dionysos al altarelor de la Eleusis, asociat de aproape cu Demetra, zeița agriculturii și a pămîntului. Por-

nirile sălbatice au dispărut. Dionysos a devenit un zeu generos, cu înfățișare de adolescent, purtînd cu el un mesaj de bunătate universală, doritor să vină sufletește în ajutorul oamenilor. Ca zeitate a vieții, a dăruit oamenilor vița-de-vie ; ca zeitate a morții, încredințează devotaților lui secrete ale imortalității culese din trecerile lui anuale prin Infern. Poporul tindea să recunoască în Dionysos un patron al belșugului și al bunelor presimțiri.

Paralel cu acest Dionysos al altarelor de la Eleusis, exista și un Dionysos al exuberanțelor populare, zeu al orgiei, al bucuriei de viață, al exaltării fizice însoțite adesea și de euforii intelectuale, al plăcerilor agreste unite cu acelea ale vinului. Găsim în manifestarea lui o aspirație ideală înspre confundarea sufletului cu natura. Această complexitate de funcții dădea legendelor puse pe seama lui o poezie adîncă, făcută din stări de bucurie și de durere, din contraste, peripeții și alăturări neașteptate de fapte. Totul lăsa să transpară ideea unei anume orbiri a omului în fața vieții, mai precis a înaintării cu trufie, îmbătat de succese, în direcții fatale, de natură a-i pregăti și grăbi pieirea.

Bineînțeles, sîntem încă departe de constituirea propriu-zisă a tragediei. Esența ei, însă, a scînteiat. Orbirea — despre care s-a amintit adineauri — cuprindea în germene o dublă luptă a omului : cu destinul și cu el însuși. Este lupta în care vom recunoaște, ceva mai tîrziu, însuși conținutul de bază al dramei grecești.

Găsim note asemănătoare și în cultul eroilor. Aceștia, din material de epopei locale, aveau să devină cu timpul patroni ai cetăților, figuri tutelare, într-o țesătură în care prestigiul politic se prelungea și într-o simțire religioasă. Recitarea faptelor punea astfel în fondul epic și o preocupare lirică. Evocarea eroilor trebuia să

aducă acum, pe lîngă zugrăvirea unor fapte vitejeşti intrate în legendă, şi date de meditaţie asupra vieţii, reflectînd pe om în raporturile sale cu divinitatea şi cu conştiinţa proprie.

4. Ditirambul

În această mutaţie spirituală — de la mit şi ritual religios la dramă — *ditirambului* i-a revenit un rol de seamă, şi anume acela de celulă-mamă a tragediei greceşti.

Ditirambul era un poem liric închinat zeului Dionysos. A început ca improvizaţie rudimentară, în onoarea vinului, a cîntăreţilor din instrumente. Se crede că întîia lui intuiţie ar fi avut-o poetul Arhiloh, în secolul al VII-lea î.e.n. ; dar ţinută cu adevărat poetică va căpăta prin perfecţionări succesive, cinci decenii mai tîrziu, prin Arion. Era cîntat în cadrul serbărilor dionisiace, de către un cor de satiri ce intra în cortegiul turbulent al zeului sărbătorit. Corul purta numele de cor *tragic*, după îmbrăcămintea pe jumătate sălbatică a coriştilor şi după denumirea de «ţapi» pe care le-o dădea poporul. Cu timpul, poeţii au schimbat această improvizaţie în operă de artă. Caracterului ei entuziast, cu vervă îndrăzneaţă, i s-a adăugat mai multă simetrie lirică, precum şi o ritmare muzicală mai precisă, mai ordonată. Treptat-treptat, nota de cîntec vesel de beţie se va şterge, pentru ca în schimb poemul să capete înfăţişarea unei lecţii lirice de morală şi gîndire filosofică. Se vor constitui şi alte subiecte, în afara celor legate strict de cultul dionisiac. Eliminarea notei fauneşti a deschis drumul înspre gravitatea dramatică. Faptul s-a petrecut, desigur, şi sub acţiunea nobilă şi energică a

elementului eroic. Se crede că satirii mai erau autorizați să apară doar în unele scene finale, ceea ce printr-o serie de modificări succesive ar fi dat naștere dramei satirice, drept o a patra verigă în lanțul tetralogiilor clasice. Din clipa în care ditirambul a început să se diferențieze, asociindu-și cîntece dialogate și mimică mai susținută, el a căpătat putința ca de la jocul comic să se orienteze și spre cel tragic. Adevărul e că în jurul lui Dionysos nu evoluau numai cortegii de satiri beți sau de sileni hilari, ci gravitau și sensuri mai adînci, privind situații atît ale cetății cît și ale sufletului omenesc. Or, este limpede că acestea nu puteau fi narate în ieșirile frînte, dezordonate și fanteziste ale satirilor ; legenda dionisiacă, deci, trebuia să-și asocieze și mijloace interiorizate, capabile să cuprindă și să exprime conflictele voinței și ale conștiinței.

Vechiul ditiramb era în genere scurt, liric, constituit mai cu seamă din lamentații și din apologii patetice, cu manifestări spontane, întrecînd cu mult pe cele reflectate. A trebuit deci să se parcurgă un drum lung, răbdător, pînă a se ajunge la înlănțuiri de peripeții ordonate, la gradări de sentimente, la crearea de caractere, la punerea în lumină a unor conflicte izvorîte din natura morală a omului.

Capitolul al II-lea

TEATRUL GREC (I)

ORGANIZARE GENERALĂ. TRAGEDIA

1. Dionisiile

Serbările organizate în cinstea zeului Dionysos, cu manifestările lor numeroase şi variate, se numără printre cele mai apropiate de sufletul poporului. Principala lor manifestare este aceea pe care au cunoscut-o în Atica, în secolul al V-lea î.e.n. Conducătorii Atenei urmăreau ca prin fastul şi strălucirea lor aceste serbări să însemne deopotrivă şi prilejuri de educaţie cetăţenească, cu stimularea superioară a orgoliului local.

Dionisiile campestre urmăreau ca în mulţimea de tristeţi ale iernii să se aducă şi puţină bucurie. Erau serbări ţărăneşti, cu cîntece obscene, cu expansiuni de gust rudimentar, cu procesiuni burleşti şi gălăgioase. Aveau loc în lunile de iarnă, cînd muncile cîmpului se aflau în repaus.

Dionisiile urbane — începînd din secolul al V-lea î.e.n. li s-a spus *marile dionisii* — erau prin excelenţă sărbători ale primăverii. Festivităţile începeau cu o procesiune somptuoasă, de mari proporţii. În cortegiu erau reprezentate

toate categoriile cetăţii, indiferent de stare socială : preoţi, magistraţi, cavaleri, cetăţeni rînduiţi pe triburi, meteci.

Principala manifestare a marilor dionisii o formau concursurile lirice şi dramatice. Acestea durau şase zile şi cuprindeau trei părţi distincte : *proagon*-ul (procesiuni, sacrificii, anunţarea pieselor, prezentarea poeţilor şi a actorilor), *comos*-ul (banchet însoţit de dansuri, cîntece şi mascarade), concursurile dramatice propriuzise.

Dionisiile au trecut în posteritate mai ales prin rolul pe care l-au avut în naşterea, dezvoltarea şi cristalizarea dramei ca formă de artă şi de gîndire.

2. Organizarea reprezentaţiilor dramatice

Multă vreme, poeţii care luau parte la concursurile dramatice aveau obligaţia să se prezinte cu tetralogii : trei drame tragice şi o dramă satirică. Nu e cazul ca în această alăturare de forme contrarii să vedem o discrepanţă logică, o simplă convenţie sau o confuzie de genuri. Mentalitatea greacă îşi dădea bine seama că tragicul şi comicul pot intra cu exigenţe egale în unitatea complexă a sufletului uman. Aşa cum azi — de exemplu într-un festival Shakespeare — nu ne-am mira ca după *Regele Lear* să asistăm la reprezentarea unei feerii ca *Visul unei nopţi de vară*, tot aşa, cu două milenii şi jumătate în urmă, publicul atenian găsea potrivit ca după *Orestia* lui Eschil să urmeze pe aceeaşi scenă o dramă satirică, *Proteu*.

Organizarea serbărilor de teatru cădea în sarcina *coreg*-ului. Acesta era desemnat de către arhont sau de către triburi, dintre bărbaţii cu

autoritate ai cetății. O astfel de desemnare echivala cu o adevărată recunoaștere populară. Coregul, deși obligat să subvină din averea proprie, acționa ca mandatar al cetății, fiecare act al său purtînd un înțeles oficial și patriotic. Pe toată durata funcției sale se bucura sub raport juridic de inviolabilitate. Osteneala lui era răsplătită onorific printr-un trepied simbolic de bronz, pe care avea libertatea să-l dedice zeilor.

Poeții, desemnați și ei de către arhont, trebuiau să cunoască și să stăpînească toate aspectele muncii dramatice. În afară de compunerea textului, ei erau ținuți să facă și instrucție scenică, să inventeze mișcări, să coordoneze montarea spectacolului, eventual să joace rolul protagonistului. Eschil, părintele tragediei, a fost în același timp compozitor, maestru de dans, regizor și actor.

Actorul, ca element integrant al reprezentației dramatice, s-a constituit în mod treptat. La început, cînd piesa era susținută de un singur actor, acesta era însuși poetul. Al doilea actor va apărea abia la Eschil și al treilea la Sofocle. Poeții își rezervau dreptul de a-și alege colaboratorii, dar nu oricum, ci în cadrul unui concurs în care reprezentanții cetății erau chemați să-și spună cuvîntul. Femeilor nu li se atribuiau roluri ; rolurile feminine erau jucate de actori-bărbați.

Poeții și piesele trebuiau să treacă mai întîi printr-o triere a arhontelui. Dar adevărata clasificare a concurenților avea loc cu prilejul reprezentațiilor. Juriul era stabilit cu grijă, printr-o procedură specială. La intrarea în funcțiune, membrii lui erau ținuți să depună un jurămînt sever. Coregul, poetul și actorii victorioși erau încununați în public cu frunze de iederă. Pentru tragedie premiul era un țap, pentru co-

medie un vas de pămînt cu vin, ambele cu caracter simbolic.

În zilele de concursuri dramatice, activitățile publice ale cetății erau suspendate. Participarea la aceste concursuri era socotită ca făcînd parte și din datoriile publice ale oricărui cetățean valid. Celor săraci, statul le mijlocea intrarea gratuită. Spectatorii, îmbrăcați în veșminte de sărbătoare, formau o mulțime exuberantă și tumultuoasă, manifestîndu-și aprobarea prin aplauze puternice, prin strigăte entuziaste, prin chemări insistente.

Sub raport arhitectonic, teatrele grecești aveau ca prototip teatrul de la Atena, terminat în anul 330 î.e.n. Cele trei părți componente — *orchestra* (esplanadă circulară în care se petreceau evoluțiile corului), *skéne* (baracament rectangular, în spatele orchestrei, servind la costumarea actorilor), *koilon* (hemiciclu destinat publicului) — au rămas pînă astăzi, intrînd în formula clasică a arhitecturii de teatru.

Putem presupune că în primele timpuri aspectul scenei era sărăcăcios. Arta decorației s-a dezvoltat mai tîrziu, în epoca lui Sofocle. Existau trei tipuri de decoruri : unul pentru tragedie, reprezentînd un templu sau un palat central, flancat de două aripi ; altul pentru drama satirică, reprezentînd intrarea unei grote, cu arbori, cu stînci, în genere un peisaj campestru ; în sfîrșit, unul pentru comedie, reprezentînd o stradă sau o piață, cu fondul scenei ocupat de case cu ferestre și balcoane.

Prin costum, se urmărea ca apariția actorilor să fie mai impunătoare, mai autoritară. Costumul de aparat urma costumul de solemnitate al lui Dionysos și al preoților săi : draperii lungi, pliuri drepte, centură strînsă sus, ceea ce dădea taliilor o linie alungită. În comedii, personajele se îmbrăcau cu veșminte obișnuite, că-

rora la nevoie li se imprima o notă de exagerație sau de imagine caricaturală. În unele drame satirice costumul lua forme grotești, după conținutul textelor în cauză : actorii apăreau ca satiri în piei de țap, ca sileni cu coadă de cal, în piei de animale sălbatice. În ce privește costumația corului, aceasta trebuia să țină seama de indicațiile textului. În comediile lui Aristofan coriștii apăreau costumați — după trebuință — în păsări, broaște, viespi ș.a.m.d.

Actorii jucau cu măști. Dacă linia costumului deriva din imaginația ușor de urmărit a poeților, masca, în schimb, apărea ca o prelungire tradițională a machiajului ritual pe care credincioșii și-l aplicau în dansurile lor magice. E posibil ca folosirea măștilor să fi fost legată de anume necesități practice, printre care nevoia de a face ființa actorului mai vizibilă, ca și nevoia de a i se întări glasul, masca funcționînd în această privință ca o pîlnie de rezonanță. Dar reținem — ca mai semnificativ — un considerent psihologic. Masca putea să circumscrie mai bine caracterele, să imprime un joc mai strîns, să reflecte situații umane mai tipice, să contureze mai rezumativ calitatea socială a personajelor, să realizeze cu mai multă solemnitate conținutul tragic și cu mai multă expresie conținutul comic sau satiric.

Reprezentațiile dramatice decurgeau într-o maiestuoasă împreunare de elemente ale naturii și ale umanului. Poemul, gestul, mișcările, cîntecul, ritmul măsurat, decorul sobru, cerul mediteranean, cadrul de piatră, metrica severă a versurilor, evoluțiile lente ale dansului, grandoarea unor costume alături de simplitatea altora, puterea de expresie tipică a măștilor, jocul reținut și adînc al actorilor, economia strîns înlănțuită a situațiilor, în plus cadrul de sărbătoare religioasă și de sărbătoare cetățenească,

participarea vibrantă a unei asistențe pătrunse pînă în cutele intime ale sensibilității sale de o mare și sinceră comuniune emotivă — toate acestea contribuiau ca reprezentațiile clasice să aibă în ele ceva unic, să exprime prin conținuturile și manifestările lor o largă sinteză de artă, de gîndire, într-un cuvînt de viață și superioritate umană.

3. Corul

În teatrul grec, *corul* a însemnat o prezență necesară, integrantă. El era recrutat din vreme de către *coreg*, dintre cetățeni cu valoare personală recunoscută. Înainte de apariție în reprezentații era supus unei pregătiri îndelungi, cu accente puse deopotrivă pe recitare, cîntec și dans. În scenă era condus de un șef numit *corifeu*; cu timpul i s-au adăugat acestuia doi adjuncți, *parastates*. Evoluția corului se făcea cu mișcări ritmice. *Chorodidascalii* — de fapt, instructori profesioniști — urmăreau ca linia și înlănțuirea gesturilor să interpreteze cuvintele.

Putem distinge în manifestările corului două serii de funcții : unele legate de realizarea și întregirea artistică a spectacolului, altele legate de acțiunea din dramă. Apărea în economia dramei ca un personaj colectiv, marcînd diferite faze ale acțiunii, subliniind conflictele intime ale personajelor individuale, amintind amenințările ce pîndesc oricînd soarta omenească, traducînd tulburările pe care peripețiile dramei le puteau provoca în suflete. Prin aceste intervenții, corul se făcea interpretul opiniei publice, lua atitudini, dădea glas înțelepciunii comune, aducea în climatul moral al acțiunii semne de participare ori de refuz ale cugetului comun. Reprezenta mulțimea, cu judecățile și

sentimentele sale. Deopotrivă, desluşind lecţiile de viaţă ce se puteau desprinde din mersul acţiunii, corul exprima sentimentele care trebuiau să se nască în conştiinţa omenească : justiţia, moderaţia, sobrietatea, cumpătarea, respectul de oameni, binefacerile păcii, cultul zeilor.

Asupra corului tragic s-a scris mult. Schiller, în prefaţa la *Logodnica din Messina,* socotea corul drept un zid viu în jurul tragediei, cu scopul ca prin izolare de lume s-o menţină pe un plan ideal şi să-i asigure cît mai multă libertate poetică. Wilhelm Schlegel, în celebrele lui *Lecţii* despre arta dramatică şi literatură (1808), vedea în cor o chintesenţă spirituală a mulţimilor de spectatori, mai bine zis o formă de public ideal. Nietzsche, în *Naşterea tragediei* (1878), a reluat această ipoteză, într-o viziune generală de filosofie a culturii.

4. Despre tragedie în general

Tragedia greacă s-a născut în cadrul unor practici şi ritualuri religioase. În evoluţia ei, însă, nu s-a mărginit să exprime doar idei şi sentimente religioase, ci a trecut la întinse explorări ale naturii umane, devenind formă de cunoaştere, mijloc de interpretare şi instrument de edificare morală în cadrul vieţii sociale.

Cum s-a putut ca plecîndu-se de la comentariul ritual al unui mit îndepărtat să se ajungă la o dezvoltare autonomă cu atît de mari implicaţii filosofice, etice şi estetice ? Aristotel, în *Poetica* (334—330 î.e.n.), ne dă cea dintîi explicaţie. Tragedia — ni se spune aici — îşi trage orginea din cîntecul ditirambic ; în esenţă, ea este *mimesis*, adică imitarea unei acţiuni. Adausurile introduse de cercetarea modernă nu modifică teoria filosofului grec, ci o comple-

tează.[1] Nietzsche afirmă că inspirația dionisiacă se raportează mai mult la forma exterioară a legendei ; în ce privește fondul, aici trebuie să admitem participarea conștiinței, cu puterea acesteia de a fi ea însăși, eliberîndu-se de constrîngerea spirituală a misterelor sau a vieții viitoare. Ideile și sentimentele religioase au fost numai puncte de plecare ; în cursul dezvoltării, acestea și-au asociat elemente din legendele populare autohtone, din cultul strămoșilor, din spiritul cetății, din macerările tăcute ale conștiinței morale. Sînt elemente capabile să explice trecerea de la religiozitatea mitului la *umanizarea* lui ; sau, cu alte cuvinte, contopirea mitului cu sentimentul unor datorii de viață față de societate și de condiția umană în general.

Concepția tragică greacă, spre deosebire adesea de cea epică, nu înzestra pe eroi cu puteri ieșite din comun, ci îi punea să sufere și să se frămînte întocmai ca oamenii obișnuiți, să cunoască deopotrivă triumfuri și înfrîngeri. În toate împrejurările, ei își păstrau o notă de măreție simplă, reflectînd puterea de luptă și superioritatea morală a făpturii umane. Temele, numeric, sînt puține ; au în schimb adîncime și grandoare. Eroul este înfățișat într-o teribilă încleștare cu o durere morală grea, cu o pasiune violentă, cu un destin necruțător. În cuprinsul acțiunilor întîlnim : lupte ale voinței raționale

---

[1] Nietzsche, în *Nașterea tragediei (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1878) ; Konrad Ziegler în *Tragoedia* (1899) ; Ulrich Wilamovitz în *Introducere în tragedia greacă (Einleitung in die griechische Tragödie*, 1930) ; Herbert Yennings Rosa în *Manual de literatură greacă (A Handbook of Greeck Literature*, 1934) ; Raffaelo Cantarella în *Eschilo* (1941); Mario Untersteiner în *Originile tragediei și ale tragicului (Le origini della tragedia e del tragico*, 1942).

cu hotărîri implacabile ale destinului orb ; conflicte dureroase, intense, privind sentimente, pasiuni sau datorii ale conştiinţei trezite la viaţă ; alternări dramatice între stări de bucurie şi momente sfîşietoare de nenorocire ; crize de orgoliu, crime şi ispăşiri, lamentaţii tulburătoare, proorociri încărcate de ameninţări, blesteme, răzbunări ale indivizilor şi ale justiţiei imanente. Adesea, în lupta lui inegală cu zeitatea nemuritoare, omul va fi învins. În căderea sa, însă, acesta nu se va arăta niciodată mizerabil, ci îşi va păstra întotdeauna măreţia, demnitatea şi frumuseţea etică. Aceste situaţii, întrunind în ele atît nevoi meditative ale raţiunii cît şi porniri pasionale ale inimii, erau în măsură să asocieze contraste, şi anume mila cu teroarea, adeziunea morală cu indignarea, respectul religios cu mîndria patriotică. Se crea o mare tensiune a gîndirii şi a simţirii, se constituia un climat de valori şi înălţimi umane, ceea ce a dat tragediei putinţa să ia parte de aproape la întinsa operă de predicaţie morală pe care a cunoscut-o antichitatea.

5. Eschil

Înainte de a se cristaliza sub pana reprezentanţilor ei de seamă, tragedia a cunoscut în secolul al VI-lea î.e.n. o seamă de încercări prefigurative. Cele mai importante sînt legate de numele lui Thespis; este poetul căruia i se atribuie introducerea prologului şi a bucăţilor recitate în cîntecele corului, desprinderea rolurilor actoriceşti de cele cuvenite corului, întîia folosire a măştii ş.a. Urmaşii acestuia — Choirilos, Pratinos, Frinichos — au venit de asemenea cu iniţiative ; de exemplu : compunerea de roluri feminine, recurgeri

la subiecte din istoria contemporană. Fondul filosofic, deocamdată, e şters ; nota predominantă era una lirică, elegiacă. Ce trebuie să reţinem, însă, e că ideea s-a produs. Terenul era pregătit pentru ca genul să treacă la marile lui realizări. Seria acestor realizări avea s-o deschidă Eschil[1]; ridicînd tragedia pe înălţimi filosofice şi artistice, poetul îi va fixa totodată şi arhitectura ei durabilă.

Subiectele dramei eschiliene sînt luate din mitologie, legende şi istorie. În simplitatea lor închid totuşi mari concentrări pasionale. Toate trebuiau să trezească în sufletul spectatorului un dublu sentiment : pe de o parte să i se strîngă inima de suferinţă, pe de altă parte să-şi ridice spiritul pe înălţimi meditative.

Perşii se inspiră din victoria atenienilor asupra invadatorilor persani. Acţiunea se petrece la Susa, capitala învinşilor. Cîntecul de victorie al grecilor se desfăşoară paralel cu unul funebru al perşilor. Răzbat presimţiri funeste. Sosesc ştiri îngrijorătoare de la armata plecată în

---

[1] Eschil s-a născut la Eleusis, în anul 525 î.e.n. Ca soldat, în tinereţe, a luptat la Salamina, Plateea şi Marathon, în războaiele cu perşii. A dobîndit prima încununare, ca poet dramatic, abia la vîrsta de patruzeci de ani. Cel mai important dintre triumfurile sale a fost cel dobîndit în anul 458 cu *Orestia*, singura trilogie clasică al cărei text ni s-a păstrat în întregime. Şi-a dat sfîrşitul în Sicilia, în anul 456 î.e.n. Nu se cunoaşte motivul pentru care cu trei ani înainte îşi impusese singur acest exil. Mormîntul său a devenit loc de cult şi de pelerinaj pentru grecii de pretutindeni. Caracterul său ca om se armonizează cu înţelesurile operei pe care ne-a lăsat-o ; mai presus de sentimentele lui personale, punea respectul de patrie şi preocuparea de-a o servi.

Din cele nouăzeci de tragedii pe care se presupune că le-a scris ni s-au păstrat şapte : *Perşii, Rugătoarele, Cei şapte împotriva Tebei, Prometeu înlănţuit* şi trilogia *Orestia (Agamemnon, Hoeforele, Eumenidele).*

expediţie. Corul de bătrîni — aceştia sînt singurii bărbaţi care mai rămăseseră la vetrele lor — deplînge soarta ţării. Pricina atîtor necazuri de care este bîntuită ţara stă în pornirile de orgoliu, în goana lui Xerxes după putere şi bogăţie. Atossa, mama regelui, are un vis încărcat de imagini sumbre. Un mesager, sosit de pe cîmpul de luptă, anunţă dezastrul suferit de corăbiile persane la Salamina. Umbra lui Darius confirmă spusele mesagerului. Regele Xerxes — unul dintre puţinii supravieţuitori — se întoarce zdrobit. Lamentaţiile lui se împletesc cu acelea ale corului.

Tragedia nu are acţiune propriu-zisă ; caracterul ei liric predomină asupra celui dramatic. Temele centrale includ înţelesuri filosofice. Înţelepciunea lui Darius, în contrast cu orgoliul dezlănţuit al lui Xerxes, îndeamnă la reflecţii etice. Se confruntă două concepţii de viaţă : una bazată pe trufie şi pe beţia cuceririlor, cealaltă pe modestie şi pe apărarea drepturilor legitime, cu respectarea valorilor şi a condiţiei umane. Îşi stau faţă în faţă tirania monarhică şi libertatea ateniană.

Prometeu înlănţuit înfăţişează supliciul impus de Zeus unui titan, Prometeu, pentru vina de a fi furat focul din cer ca să-l dea oamenilor. Legenda închide în ea importante semnificaţii filosofice. Între zei şi oameni, Prometeu a ales pe oameni ; le va transmite astfel un mesaj de încredere, socotindu-i mai chemaţi să deţină în mîna lor focul, putere a naturii, simbol al creaţiei, al progresului, al emancipării de superstiţii şi prejudecăţi. Asistăm de fapt la contradicţia natură-spirit, de o parte aflîndu-se imensitatea misterioasă a universului, de alta străduinţa omului ca prin inteligenţă să-şi constituie în cuprinsul acestui univers un destin de muncă pozitivă, creatoare, fără aservire.

Orestia este considerată drept sinteza creației eschiliene. Trilogia subsumează trei opere distincte : *Agamemnon, Hoeforele, Eumenidele.*

Acțiunea înfățișează ultimele episoade din legenda pelopizilor. Se presupune că în vasta rețea de transfigurări ale acestei legende se ascund forme de viață colectivă și realități istorice îndepărtate. Atreu, strămoșul de la care începe curgerea evenimentelor, l-a alungat pe fratele său Thieste, sub pretextul unei crime de incest, dar în realitate din motive politice. După un timp, Thieste va reveni în cetate ca supliant. Atreu l-a primit, pentru că așa îl obligau legile cetății, dar i-a dat să mănînce din carnea propriilor săi fii. La aflarea faptului, Thieste, înnebunit de durere, izbucnește într-un blestem cumplit : din generație în generație, urmașii fratelui său nelegiuit să se ucidă între ei. Evenimentele relatate în *Orestia* sînt urmări ale acestui blestem.

În *Agamemnon* găsim preambulul acțiunii. La întoarcerea sa în Argos, după ce comandase oștile ahee în războiul victorios împotriva Troiei, Agamemnon este ucis de soția sa Clitemnestra, care își împlinea astfel o veche dorință de răzbunare. Corul bătrînilor rostește cu hotărîre un nume : Oreste.

În cea de-a doua dramă, *Hoeforele* (în traducere : *Purtătoarele de prinoase*), asistăm la întîlnirea după o lungă despărțire dintre Oreste și Electra, copiii lui Agamemnon și ai Clitemnestrei. Explicația dintre mamă și fiu este și înspăimîntătoare, și sublimă. Curînd, trupul Clitemnestrei va zăcea însîngerat, lîngă acela al lui Egist, lovit și el de același braț răzbunător. Oreste, cu mintea zdruncinată de cele întîmplate, se vede înconjurat de Furii (Eriniile), care cer ca la rîndul său și acesta să ispășească. Auzim corul, întrebîndu-se îndurerat : «Cînd, oare,

se va potoli această neînfrînată goană a răzbunării ?»

Acţiunea din *Eumenidele* se petrece la Delfi. Oreste, ca penitent, s-a refugiat în templul zeiţei Atena. Un tribunal ceresc, instituit prin clemenţa acestei zeiţe, se rosteşte în favoarea lui Oreste. Furiile se vor transforma în Eumenide, adică binevoitoarele, voci ale justiţiei. Reconcilierea lui Oreste cu zeii a fost cu putinţă prin tăria morală a eroului şi prin curajul acestuia în faţa suferinţei. Ereditatea răzbunării se stinge. Legea talionului şi-a împlinit ciclul ; legea nouă în pregătire va trebui să meargă în direcţia umanizării, instituind o religie a cetăţii mai mult decît una a cerului.

În primele două părţi ale trilogiei dominau conflicte de ordin psihologic ; în *Eumenidele* se configurează înţelesuri de poem didactic, cu rezolvări ale contradicţiilor din miturile implicate în cursul acţiunii : patriarhat-matriarhat, răzbunare-justiţie, trib-stat, Zeus-Apollo, vechi-nou.

Trilogia a început în atmosferă de ceaţă ; se va încheia însă într-o apoteoză de victorie morală prin curaj şi ispăşire. Monologul de la sfîrşit al zeiţei Atena consacră conceptul de *bine*, de *încredere* în drepturile vieţii :

«Cinstiţi al sfintei-biruinţe-avînt / Şi de prin larg, din slavă şi din vînt, / Cîntaţi răcoarea care suflă-n soare, / Desfăt de boare peste-a ţărnei întinsoare / Bogat şi sporit rod de turme şi de glie / Să fie şi să nu mai sece pe vecie, / Să-nfloare omeneasca seminţie, / Ce-ntocmai ca un grădinar cu drag păstrez / Seminţa bună, putregaiul depărtez...» [1].

Din tragediile lui Eschil reiese acest adevăr moral : conştiinţa trezită la lumina adevărului

---

[1] Traducerea G. Murnu.

e datoare să lupte pentru a-şi obţine libertatea morală. Oamenii nu sînt instrumente oarbe ale fatalităţii. Evenimentele au şi alte cauze, ţin şi de alţi factori ; pot fi dezlănţuite şi de oameni, prin actele, pasiunile şi nestăpînirile lor. Împinşi de *hybris* — trufie, orgoliu nemăsurat, injustiţii săvîrşite sub acţiunea aroganţei ori a unei prea mari încrederi în sine —, oamenii aleargă ei singuri în calea nenorocirii. În faţa existenţei, Eschil e stăpînit de un sentiment sever : «...O, nimicnicie a lucrurilor omeneşti, ajunge o singură umbră ca bucuria să fie sfărîmată !». Nu e mai puţin adevărat, însă, că manifestă faţă de drama omenească şi accente de compasiune. Miturile pe care le foloseşte continuă să-şi păstreze poezia şi valoarea simbolică ; dar ceva din vechea lor putere de a teroriza conştiinţele s-a stins. Totul lasă să se întrevadă un viitor de creaţie şi de împăcare.

6. Sofocle

Opera lui *Sofocle* [1], privită în semnificaţia ei generală, denotă încă un pas hotărîtor, în viaţa comunităţii civile, în ce priveşte echilibrul dintre credinţa religioasă şi ordinea politică. Facultăţile umane, acum, devin şi mai conştiente de puterea, destinaţia şi datoria lor.

Oedip rege, *Oedip la Colonos* şi *Antigona*, deşi compuse la intervale diferite, se înlănţuiesc în

---

[1] Sofocle a trăit între anii 495—406 î.e.n. S-a născut la Colonos, dintr-o familie înstărită, preocupată de instrucţia tînărului şi pregătirea lui pentru viaţă. De la început, s-a dovedit legat de cetate. Urmărea manifestările literare ale timpului ; participa la serbările publice ; frecventa palestre şi concura la întreceri gimnastice. Personifica spiritul atic, prin echilibru şi seninătate. S-a prezentat la concursurile dramatice, cu regularitate, timp de şase decenii. Înte-

mod strîns, atît ca acţiune cît şi ca semnificaţie filosofică. Subiectele descind din legendele care înfăţişau nenorocirile abătute asupra lui Caldaeus, regele Troiei. Toate aduc în dezbatere conceptul *bine-rău*, pe de o parte ca expresie a fatalităţii, pe de altă parte în raport cu legile sacre şi cu legile sociale care guvernează conştiinţa umană.

Oedip, ajuns rege al Tebei, află că fără voia lui îşi ucisese tatăl şi se căsătorise cu propria sa mamă. Încercările lui de a evita aceste nenorociri, după ce i le prezisese oracolul de la Delfi, s-au dovedit zadarnice. Pus în faţa teribilului adevăr, îşi scoate ochii, pentru a nu mai vedea lumea în care a păcătuit atîta. Arhitectura dramei se ridică dreaptă în faţa noastră, impunătoare, ca o colonadă. Faptele merg ascendent, într-o înlănţuire strînsă şi gradată. Resimţim o nemărginită milă pentru soarta personajului. Eschil — presupunem — ar fi făcut din voinţa zeilor o forţă implacabilă, o adevărată teroare religioasă asupra omului. Sofocle, însă, a simţit nevoia să atenueze un asemenea înţeles. Zugrăvindu-ne un Oedip la un moment dat prea încrezător în fericirea lui, poetul ne obligă să simţim că nenorocirile nu vin numai dinafară, ci provin şi din natura umană, acea natură capabilă de înălţimi, dar de atîtea ori vanitoasă, tributară prin aceasta atîtor slăbiciuni.

---

legea să-şi slujească patria prin arta sa. A luat parte şi la viaţa publică, în momente de restrişte, cînd cetatea a făcut apel la înţelepciunea şi patriotismul lui.

Din opera lui ni s-au păstrat în întregime şapte tragedii, din fericire toate capodopere, trei în ciclul teban (*Oedip rege, Oedip la Colonos, Antigona*) şi patru în ciclul troian (*Ajax, Electra, Filoctet, Trahinienele*).

În *Oedip la Colonos* se continuă povestirea evenimentelor. Copleşit de durere, orb, bătrîn, trebuind să-şi părăsească patria, Oedip găseşte adăpost pe pămîntul ospitalier al Aticii. Nădăjduieşte, pentru a-şi salva sufletul, în bunătatea oamenilor şi a zeilor. Acţiunea se desfăşoară în pădurea sacră de la Colonos. În faţa locuitorilor de aici, îşi compune pledoaria : nu el, ci zeii i-au impus paricidul şi incestul de care s-a făcut vinovat. Creon, care i-a urmat pe tronul Tebei, îl acuză ; Teseu, în schimb, încarnînd astfel spiritul de justiţie al civilizaţiei ateniene, îi ia apărarea, acordîndu-i azilul. Drama consacră reabilitarea unui vinovat fără voie, drept răsplată pentru curajul moral cu care şi-a acceptat nefericirea. Asistăm la o reconciliere cu zeii ; după ce aceştia l-au strivit sub forţa implacabilă a hotărîrii lor, îi vor da posibilitatea să-şi înalţe suferinţa şi să-şi încheie viaţa într-o augustă măreţie.

Conflictul din *Antigona* pune faţă în faţă două serii de legi : legile divine, cu caracterul lor absolut de inviolabilitate, şi legile social-civile, legate de oportunităţi ale vieţii şi ale cetăţii. Creon, regele Tebei, pe motiv că Polinice şi-a trădat patria, a ordonat drept pedeapsă să nu i se îngroape trupul. Credinţa comună vedea în acest fapt un blestem grav. Antigona, dînd ascultare datoriilor ei de soră, înfruntînd ca atare porunca regală, va presăra ţărînă peste trupul neînsufleţit al fratelui său. Adusă în faţa regelui, îşi apără fapta invocînd legile divine. Dar Creon rămîne neînduplecat. În grota unde a fost închisă, Antigona îşi va lua viaţa. Îi vor urma alte două sinucideri : Hemon, fiul lui Creon, şi Euridice, soţia acestuia, cel dintîi neînţelegînd să supravieţuiască logodnicei sale, cealaltă neputînd birui durerea de a-şi fi pierdut fiul. Creon şi-a impus voinţa ; dar va plăti

această victorie cu prețuri grele. Nu am putea să stabilim, cu liniște deplină, de partea cui se află dreptatea. Compasiunea noastră se propagă, deopotrivă, și asupra victimelor, ca și asupra celor vinovați.

Subiectul din *Trahinienele* — drama își trage numele de la tinerele fete din orașul Trahis, care formau corul — pune în scenă chinurile și moartea lui Hercule, provocate involuntar de iubirea geloasă a soției sale, Dejanira. Aceasta nu știa să evite nici suferințele proprii, nici pe ale celorlalți ; izbutește însă a le face suportabile, sub puterea ideii că viața este făcută din dureri. Tema din *Electra* se aseamănă cu cea din *Orestia* lui Eschil. Apar însă și deosebiri caracteristice. Electra, acum, este condusă de sentimente umane, mai mult decît de o lege abstractă a răzbunării. O stăpînește un sentiment de oroare față de o mamă pe care moralmente nu ar mai putea-o recunoaște. *Filoctet* reia o legendă cunoscută, cu puncte de plecare în *Iliada* și *Odiseea*. Filoctet, amărît pînă la indignare de ingratitudinea grecilor, consimte doar cu greu să părăsească insula unde a fost exilat. Lupta lui interioară are măreție tragică ; gîndul că Grecia trebuie salvată — ceea ce în ultimă instanță va putea cu adevărat să-l înduplece — dă întregului proces o notă profundă și patetică. Imagini din *Iliada* găsim și în *Ajax*. Eroul, neîmpăcat în sinea sa că nu i-au fost atribuite armele lui Ahile, cu mintea rătăcită de furie și de durere, se dedă la fapte nechibzuite și absurde. Revenindu-și în fire, rușinat și umilit de actele sale, își pune capăt zilelor, simțind totuși că viața are preț. Regretele lui pentru lumina pe care o părăsește sînt de o poezie mișcătoare.

Opera lui Sofocle, privită în comparație cu aceea a lui Eschil, prezintă aspecte și înțelesuri noi. Ca poet tragic, Sofocle este mai uman. Limitează puterea de intervenție a elementului divin în desfășurarea faptelor omenești. Se tinde ca natura morală a omului să ajungă pe primul plan. La Eschil, omul era strivit de puteri superioare lui ; la Sofocle, lupta dintre om și destinul său se poartă în condiții mai apropiate unele de celelalte. Zeii continuă să hotărască asupra lucrurilor ; totuși, acțiunea lor vine parcă mai de departe, determinarea divină confundîndu-se oarecum cu una umană. Mai mult decît asupra actelor de nebunie în care zeii l-au împins pe Ajax, atenția noastră se oprește asupra morții voluntare pe care acesta și-a dat-o. Electra, în acțiunea ei urmărește un proces de conștiință. În drama Antigonei găsim un fond de idei morale, susținute prin dezbateri și inițiative ale conștiinței libere. Dramatismul se învăluie mai puțin într-o notă de mister și fatalitate ; el se constituie, mai ales, prin conflicte și dezbateri intime, prin opoziții ce merg gradat pînă la contradicții pasionale. Eroul nu alunecă în prăpastie dintr-o dată, sub semnul orb al fatalității ; el este înconjurat de presimțiri, avertismente, rugăminți, amenințări, sfaturi binevoitoare, preziceri ale oracolelor, reflecții personale, toate acestea alcătuind un climat moral în care simțim cum voința conștiinței responsabile încearcă să prevină, să atenueze, eventual să doboare edictele implacabile ale fatalității.

La fel de durabilă apare și latura de sensibilitate. Antigona are de îndeplinit o obligație sacră, cu rădăcini adînci în misticismul poporului ; însă, fie și în momentele de rezistență dură și inflexibilă, ea continuă să-și păstreze

o gingășie feminină, să pună pe faptele sale pecetea de iubire a fondului său uman. Oedip, natură energică și încrezătoare în forțele sale, nu va avea liniște pînă nu va găsi pe vinovatul a cărui pedeapsă să aducă salvarea cetății ; desluşim în această tenacitate, în afară de voința de justiție sau de autoritate a omului de stat, şi explozia unei naturi arzînde, muncite de neliniștea căutării. Electra este neînduplecată în voința ei de răzbunare ; totuși, regăsindu-l pe Oreste izbucnește cu lacrimi într-o duioasă scenă de iubire fraternă.

Sofocle crede într-o ordine morală a lumii. Oricum, justiția imanentă funcționează ; cei răi își iau pedeapsa, cei buni sînt răsplătiți. Nenorocirile oamenilor nu vin numai din afară ; ele sînt și consecința unor acte înfăptuite de bunăvoie, ca ființe libere și conştiente. Nu ne este îngăduit, oricît de crudă ar fi o nenorocire, ca sub apăsarea ei să desperăm. Oricînd, o conștiință puternică și leală se poate salva ; fie și în cea mai întunecată situație morală, omul are posibilitatea ca prin umilință și reculegere să se reabiliteze.

Privită în totalitatea ei, opera lui Sofocle dezvăluie o lume întreagă de adevăruri morale, istorice și artistice, înfățișate cu principalele trăsături ale spiritului grec : putere, grație, armonie, măsură, echilibru, elevație, gîndire. Această operă are și măreție arhitectonică și mișcare psihologică. Latura de concepție aparține unui gînditor ; realizarea denotă putere poetică. Prin lumina ei limpede, pătrunzătoare, izvorîtă din adevăr, frumusețe și umanitate, creația sofocliană poartă peste veacuri mesajul ei de frumusețe artistică și superioritate morală.

7. Euripide

În alegerea subiectelor, E u r i p i d e[1] procedează cu cea mai multă libertate. Îl interesează, îndeosebi, să dramatizeze pasiuni mari și violente. De la ordonanța simplă și impunătoare din operele lui Eschil, ca și de la acea armonie pe care Sofocle o concentra în scenele sale de eroism moral, se va trece acum la dezlănțuiri pasionale și situații neașteptate, lăsînd impresia că ne aflăm într-o lume tragică mult deosebită de cea tradițională.

Eroii au o viață agitată, luptă tot timpul, nu însă cu o voință divină, ci cu ei înșiși, cu porniri

---

[1] S-a născut în insula Salamina, în anul 480 î.e.n. A primit o instrucție aleasă. Treburile publice îl interesau relativ puțin. A luat parte la manifestările epocii doar cu mijloacele artei sale. Anume împrejurări din viața lui personală i-au accentuat gustul pentru singurătate și refugiu în tăcere. Nu i se cunosc prietenii sau relații de societate. Prefera să se afunde în lectură, meditație și studiu. A fost discipolul filosofilor Anaxagoras, Zenon din Eleea și Protagoras, toți dispuși să proclame inteligența ca principiu universal al ordinii, mișcării și cunoașterii. Îl întîlnim în rîndurile unei revoluții intelectuale care începea să pună în discuție existența zeității. Nu mai puțin, și-a simțit apropieri și cu scrierile lui Democrit și Heraclit, primul ca gînditor materialist, celălalt ca filosof al devenirii.

Poetul — prin firea sa independentă, ca și prin emanciparea sa de regulile tradiționale ale creației — și-a atras în epocă numeroase inimiciții, în special din partea poeților comici. Și-a încheiat viața în Macedonia, în anul 406 î.e.n., unde se exilase voluntar.

Din cele nouăzeci și două de piese ce-i sînt atribuite, s-au păstrat în întregime optsprezece tragedii (*Hecuba, Oreste, Fenicienele, Medeea, Hipolit, Alcesta, Andromaca, Rugătoarele, Ifigenia în Aulida, Ifigenia în Taurida, Resus, Troienele, Bacantele, Heraclizii, Elena, Ion, Hercule înnebunit, Electra*) și o dramă satirică (*Ciclopul*).

din natura lor omenească. Poetul continuă să se inspire din legendele consacrate ; dar ce îl interesează îndeosebi e ca din conținutul acestor legende să desprindă drama comună a vieții, cu intensitatea și variația ei de sentimente.

În alegerea subiectelor sale, Euripide are în vedere caracterul patetic. Pune în lumină pasiuni mari, zugrăvește tulburări și furtuni ale inimii, își emoționează spectatorii, știe să gradeze efectele, producînd incomparabile lovituri de teatru. Ca poet, se apleacă asupra suferinței. Are sentimentul mizeriei umane, în toată întinderea, adîncimea și variațiile ei intime. Pasiunile pe care le zugrăvește sînt ca niște dușmani intimi, pe care omul îi poartă în sine. Ni se înfățișează un larg tablou a ceea ce poate impresiona sau răscoli ființa omenească : iubire, ură, gelozie, mînie, beție de voluptate sau de suferință. În *Hecuba*, scena despărțirii dintre mamă și fiică, atunci cînd aceasta trebuia sacrificată pentru onoarea memoriei lui Ahile, este de un dramatism cutremurător. Eschil făcea din delir un semn de putere divină ; Euripide, însă, ne îndeamnă să măsurăm prin acest delir pînă unde poate merge infirmitatea omenească. De exemplu : la Hercule și Agavé, expresie de nebunie furioasă ; la Casandra, stare de demență ; la Oreste, obsesie rezultînd dintr-o grea deprimare fizică și morală. Medeea se răzbună împotriva soțului necredincios ucigîndu-și copiii — care erau și ai ei — și făcînd să-i dispară rivala. Sîntem martori ai unei lupte sfîșietoare, pasiunea răzbunării ajungînd să învingă chiar instinctul firesc de mamă, să-l transforme într-un egoism pe cît de mișcător tot pe atît de sălbatic. În *Rugătoarele*, acțiunea rămîne la limită ; în schimb, lamentațiile și invocările elegiace de aici — mamele celor șapte luptători

morţi la porţile Tebei imploră ajutorul Atenei pentru a dobîndi trupurile neînmormîntate ale fiilor lor — ne cufundă într-un climat greu, pătrunzător, al durerii.

Dar, deopotrivă, Euripide ştie să cînte şi ceea ce poate perfecţiona şi înfrumuseţa viaţa. Zugrăveşte farmecul tinereţii ; aduce pe scenă acte de jertfă şi devotament înalt ; celebrează iubirea, cu aspiraţiile ei pure ; ne face să simţim puterea tradiţiei şi a legilor morale ; sărbătoreşte eroismul adevărat ; se preocupă să ne redea pe om şi într-o postură de fiinţă bravă, în luptă cu sine, nu numai într-una de inerţii şi abdicare. Să ne oprim, de exemplu, la situaţiile sufleteşti din *Ifigenia în Aulida*. Ne întîmpină mai întîi stările de indecizie din cugetul lui Agamemnon ; pe urmă facem cunoştinţă cu sentimentul de alarmă şi rugăciunile Clitemnestrei ; dar culminaţia este dată de eroismul Ifigeniei, ceea ce face ca ultimele scene să fie de o măreţie sesizantă. Iniţial, fecioara nu bănuieşte nimic din tragedia care o aşteaptă ; are în totul lumina, prospeţimea şi ignoranţa fermecătoare a nevinovăţiei sale ; în faţa adevărului, durerea şi puterea ei de abnegaţie o fac sublimă : «Mă dau Greciei ; sacrificaţi-mă, voi, războinici ; şi, uzi încă de sîngele meu, alergaţi să învingeţi Troia ; ruinele ei vor fi mormîntul veşnic al gloriei mele ; vor fi copiii mei, nunta mea, triumful meu !»

Întîlnim în dramele lui Euripide şi sentimente calme, obişnuite, din acelea care întreţin căldura şi farmecul uman al vieţii : dragostea reciprocă dintre părinţi şi copii, respectul şi afecţiunea mutuală între soţi, prietenia, afinitatea dintre oameni şi dulceaţa naturală a unor sentimente. În raport cu Eschil şi Sofocle, este mai puţin filosof ; în schimb, arta lui denotă mai multă psihologie, este mai *umană*.

Euripide vede, cuprinde, înțelege, transpune și interpretează în scenele lui sentimente de pe toată scara simțirii omenești. Eroismul personajelor sale nu pornește de la principii și dogme, nu ține să se situeze pe înălțimi reci și solemne ; e un eroism simplu și generos, făcut din bunătate și din elanuri ținînd de puterile noastre sufletești obișnuite.

În construcțiile sale dramatice, Euripide folosește cu ingeniozitate mijloace diferite. Folosește peripeții care se adresează deopotrivă atît simțurilor cît și judecății. Mînuiește cu abilitate contraste : oameni în decrepitudine fizică și morală, pradă halucinației și nebuniei, sau dimpotrivă, oameni în toată strălucirea și frumusețea tinereții lor ; uneori stări emotive, lamentații, descrieri de suferințe și stări de teamă, alteori sentimente pregnante, capabile să aducă rezoluții și apoteoze morale, după ce mai întîi poetul ne-a purtat înfiorarea și tulburarea sufletească prin mulțimi întregi de indecizii dramatice. În toate acestea, poetul nu practică un sistem definit, nu aplică reguli fixe ; măsura i-o dă fiecare subiect în parte prin conținutul ei uman și emotiv.

Arta dramatică a lui Euripide zugrăvește pe oameni așa cum sînt. S-a spus, în mod sugestiv, că eroii săi au lepădat coturnii, pentru a călca direct pe pămînt. Agamemnon, Ulise, Menelaos nu mai au dimensiuni legendare ; vorbesc ca oameni obișnuiți, au sentimentele acestora, au răsărit din sînul aceluiași popor, ni-i simțim mai aproape.

Dacă Sofocle a început coborîrea tragediei pe pămînt, Euripide este cel care a fixat-o aici, naturalizînd-o printre oameni. Arta lui este prin excelență o artă umană. Prin psihologia pe care a adus-o pe scenă, prin apropierile sale de viață, ca și prin zugrăvirile sale de oameni

vii, munciţi de gînduri şi patimi terestre, Euripide poate fi socotit drept deschizător de drumuri înspre o formă dramatică nouă, înspre ceea ce putem numi drama modernă. Aceasta va deschide teatrului universal o perspectivă nesfîrşită : perspectiva vieţii, cu implicarea largă a sufletului omenesc, a frămîntării pasionale.

8. Declinul tragediei

Curînd — după această perioadă de strălucire — tragedia greacă a început să decline. Nu contează că poeţii tragici abundau ; cei mai mulţi erau simpli epigoni, întreţinînd în pofida unor aparenţe în creştere vicieri adînci, ineluctabile.

În secolul al IV-lea î.e.n., la Atena, atmosfera devenise grea. În războiul peloponeziac, cetatea suferise eşecuri. Se simţeau peste tot semne de oboseală morală. În cugete îşi făceau drum fie un raţionalism steril, fie un scepticism frivol şi gălăgios. Mulţi străini, în goană după averi sau plăceri vanitoase, invadaseră cetatea. Vechea simplitate, clădită pe interiorizări demne şi tăcute, stătea parcă să piară. Viaţa religioasă se complăcea mai mult în manifestări exterioare. Se constituia o nouă protipendadă din oameni de afaceri, doritori de profituri şi satisfacţii imediate, străini atît de ceea ce însemnase ideea statală în timpul lui Pericle cît şi de înţelesurile morale ale Acropolei.

Într-o asemenea atmosferă — e uşor de înţeles — genul tragic nu mai putea să-şi păstreze vechea demnitate. Ca să existe, tragedia are nevoie de pasiuni puternice, de emoţii sincere şi adînci, de încordări ale sentimentelor şi ale gîndirii, de pătrundere filosofică în sensurile

morale şi sociale ale existenţei ; ori, în situaţia care se crea la Atena, aceste condiţii nu mai găseau un climat îndeajuns de favorabil ca să se poată dezvolta şi impune.

Vechea tragedie avea mari înţelesuri colective ; în locul acestora se vor instala diferite forme şi caractere individualiste. În acea integritate morală şi spirituală, care făcea ca prin gura poetului să se rostească însăşi conştiinţa cetăţii, se petrec spărturi mari. Nu mai avem de-a face cu poeţi tragici ci cu autori dramatici, dependenţi de serviciile regizorilor, tributari unor gusturi publice, sensibili mai mult la succese de suprafaţă decît la edificări spirituale în adîncime. Concursurile dramatice, de asemenea, pierduseră mult din vechiul lor prestigiu. În trecut, aceste concursuri erau prilejuri de unanimitate a simţirii populare ; acum, ele deveneau în mare măsură prilejuri de distracţie, dispuse pe alocuri să măgulească fie şi gusturi libertine sau vulgare.

În perioada clasică, tragedia reprezenta o unitate strictă ; nu se concepea ca textul dramatic să fie despărţit de reprezentarea sa scenică. Acum, însă, această unitate se frîngea văzînd cu ochii. Vom asista la acel proces caracteristic de desfacere din unitatea dramei a principalelor ei componente : spectacol, muzică, dans, text poetic. Criza, deci, apărea în plină desfăşurare ; nemaiputîndu-se păstra ca integritate, cu misiunea ei legată de ideea omului şi a cetăţii, tragedia îşi pierdea atît forma de artă cît şi puterea ei de mesaj.

Capitolul al III-lea

TEATRUL GREC (II)

COMEDIA

1. Origini

Țăranii greci sărbătoreau recolta vinului în cadrul *micilor dionisii* (dionisiile campestre) prin manifestări gălăgioase, procesiuni vesele, dansuri lascive, gesturi și costumări grotești. Culegătorii care înainte lucraseră în vie, avînd pe cap coroane de frunze și flori, purtau în triumf *falus*-ul, socotit drept emblemă dionisiacă a fecundății masculine. Comedia se va naște prin transformarea *cîntecelor falice*, așa cum tragedia a luat naștere din dezvoltarea ditirambului. Un moment important în cadrul micilor dionisii îl alcătuia *comos*-ul, adică un mare praznic public, de la care s-a tras cu timpul și denumirea de *comedie*.

Mai tîrziu, în perioada ateniană, serbările *Leneene*, o reeditare urbană a dionisiilor campestre, au dat impulsuri noi înspre constituirea comediei. Banchetul se bucura acum de girul statului. După ceremonie, mulțimea se încolona într-o procesiune vioaie. La început, corurile intonau ditirambi în notă entuziastă și patetică ; pe urmă, manifestarea se termina frenetic

într-o revărsare de glumă și de bucurie. În această irupție ca de sarabandă a momentului, participanții se dedau unui neîncetat duel de aluzii, răutăți ori cuvinte frivole. Se crea astfel o atmosferă căreia i s-ar putea găsi asemănări cu aceea a cenaclurilor moderne. Travestirile, și ele, aduceau în aceste dramatizări naive o notă în plus de vivacitate. Această mascaradă, într-adevăr, putea să lase impresia de agitație sterilă, dezordonată ; trebuie să admitem, totuși, că în acest amestec inform pulsa germenul unei importante cristalizări de artă și de gîndire : germenul comediei.

2. Înfățișare și manifestări generale

Constituirea comediei ca gen dramatic a avut loc după cristalizarea tragediei și printr-un proces de imitație, dar mai cu seamă printr-o evoluție organică dictată de propriile ei necesități. Către sfîrșitul secolului al VI-lea și începutul celui al V-lea î.e.n., comedia consta dintr-un fel de mascaradă compusă din cinci părți, în care pe linia unui scenariu labil, improvizat, se înlănțuia un amestec neorganizat de cîntece, dansuri, bufonerii rudimentare, jocuri mimice și exibiții burlești. Abia către sfîrșitul secolului al V-lea acest amestec se va transforma în intrigă și peripeții conducînd în mod gradat către un deznodămînt, deci cu o dispunere intimă capabilă să-i confere ținută și valoare de operă de artă.

Ca structură, comedia greacă se aseamănă mult cu tragedia. Se compunea din *prolog* (scenă de început cu expunerea rezumativă a piesei), *parodos* (cîntecul prin care se făcea intrarea corului în scenă), *parabază* (frecventă în vechea comedie ateniană, moment în care autorul

ieşea în faţa publicului pentru a-şi prezenta propria lui apologie), *agon* (ciocnire de teze între două personaje), *exodos* (încheierea zgomotoasă a spectacolului).

Comedia şi-a însuşit şi ea regulile, unităţile şi disciplina formei dramatice, nu însă într-o notă la fel de strictă şi susţinută ca tragedia. În genere, durata comediilor era mai mică decît a tragediilor. Dacă totuşi grecii au adus pe scenă şi comedii de durată aproape egală cu aceea a dramelor, e pentru că bufoneriile din ele nu erau doar simple bufonerii, ci şi mijloace pentru a pune în cauză situaţii importante din viaţa spirituală ori politică a cetăţii.

În genere, manifestările corului comic se desfăşurau frenetic, contrastînd astfel cu euritmia liniştită, încărcată de gravitate şi solemnitate, a corurilor tragice. Am greşi, însă, dacă am vedea în ele doar nişte revărsări carnavaleşti. Îmbinînd elemente ordonate cu enormităţi neverosimile, spirit de fineţe cu anume trăsături vulgare, echilibru armonic cu situaţii licenţioase, aceste coruri căpătau în procesul şi conţinutul reprezentării comice înţelesuri şi funcţii integrante.

În ce priveşte limbajul, poetul comic se mişca mai uşor şi mai liber decît cel tragic. El îşi extrăgea elemente de peste tot : din vorbirea vechilor poeţi iambici, din legendele şi cîntecele populare, din diferitele dialecte ale populaţiilor şi ţinuturilor greceşti, din vocabularul de port sau din agora, din conversaţiile de lume sau din cenaclurile poetice şi filosofice. Serii întregi de denumiri : lucruri obişnuite, alimente, boli şi infirmităţi, detalii practice, răutăţi, jigniri, atacuri etc. — denumiri care în tragedie i-ar fi tulburat acesteia înălţimea filosofică şi poetică — aici, în comedie, vor fi

totuşi la locul lor, contribuind la nota ei de realitate şi la verva ei satirică.

În primele timpuri, comedia se realiza cu personaje comice : *satiri* (zeităţi minore, jumătate-oameni şi jumătate-animale, copii ai naturii, cu o psihologie senzuală şi uşuratică, cu manifestări delirante inspirate şi susţinute de atmosfera licenţioasă a jocurilor şi cîntecelor bahice), *sileni* (apariţii demonice, figuraţi în mod grotesc cînd cu picioare şi copite de cal, cînd cu urechi de porc, vicioşi, lipsiţi de răspundere, în goană după plăceri imediate), *sfinxi, ciclopi* ş.a. Ceva din fondul bufon, grotesc şi carnavalesc al acestor personaje va rămîne mereu în picioare ; deopotrivă, însă, ele îşi vor însuşi şi trăsături umane. Se va constitui astfel o galerie bogată, cuprinzînd în ea zei, eroi, demnitari, muritori de rînd, filosofi, poeţi, negustori, preoţi, declasaţi, paricizi, precum şi diferite alegorii personificate (Beţia, Comedia, Sărăcia ş.a.). Cu aceste personaje, pe deasupra amestecului de nebunie şi realitate din acţiunile lor, a devenit cu putinţă să se zugrăvească moravuri şi caractere, să se dezbată probleme de viaţă ale oamenilor şi ale societăţii. Ele vor alcătui o contrapondere umană a personajelor tragice, cu atît mai demne de consideraţie cu cît în atmosfera lor de zgomot şi de grotesc s-au produs accente de poezie mare, universală.

În secolul al V-lea î.e.n., în perioada ei de apogeu, comedia a însemnat pentru greci, pe lîngă o formă de divertisment, şi o formă de manifestare a conştiinţei cetăţeneşti. Dacă tragedia putea să reflecte poziţia omului în faţa existenţei, comedia, în schimb, a cuprins în ea ecourile multor evenimente contemporane, unele de ordin social şi politic, altele de interes artistic şi literar.

3. Precursori

Înainte de a se statornici la Atena, comedia a cunoscut o fază de prefigurări în Sicilia. Principalul ei reprezentant, Epicharm (540—450 î.e.n.), are meritul că a încercat să introducă ordine într-o masă de scene dezlînate și zgomotoase, scene satirice fără legătură între ele. Mai tîrziu, în perioada ateniană, s-au definit două tendințe: una — reprezentată prin Cratinos și Eupolis — înțelegea să dea satirei dramatice un caracter aspru și vehement, referindu-se direct la persoane și punînd sensul ei politic deasupra altor finalități; cealaltă — marcată prin Crates și Ferecrates — se gîndea mai cu seamă la satirizarea moravurilor și a stărilor generale de spirit, într-o notă în așa fel gîndită și temperată încît violența critică să nu dea la o parte drepturile expresiei frumoase și ale poeziei. Sinteza acestor două tendințe, fiecare în felul ei reprezentînd o notă caracteristică a spiritului grec, se va produce în creația comică a lui Aristofan.

4. Comedia veche. Aristofan

Operele lui Aristofan[1] se rînduiesc în ceea ce istoria literară denumește *comedia veche*. Din repertoriul comic al grecilor sînt singurele care au scăpat de distrugerea timpului. Pînă la acest poet, se definiseră cele două tendințe amintite anterior. Aristofan, în creația

---

[1] Despre viața poetului deținem doar date puține și incerte. A trăit între anii 445—385 î.e.n. Părinții proveneau din cleruchi, adică țărani care primiseră loturi de pămînt dincolo de granițele Aticii. A început să scrie de tînăr, întîi sub nume de împrumut. Din cauză că într-una din primele sale comedii luase ati-

sa comică, va încerca să sintetizeze aceste două tendinţe, fixînd prin aceasta şi bazele doctrinare ale dramei satirice.

Pînă la Aristofan, comedia nu zugrăvise propriu-zis moravuri ; nu izbutea, anume, să scoată în evidenţă situaţii de viaţă şi trăsături de caracter fără a recurge la încercări groteşti şi diforme. Faptul a început să se corecteze atunci cînd de la insolenţa satirică s-a trecut la o satiră bazată pe observaţie şi finalitate socială, privită ca şcoală de gîndire, de acţiune cetăţenească. Din clipa aceea, satira avea să se apropie mai viu de realitatea contemporană, evitînd astfel plutirile ei informe de pînă atunci.

Comedia veche — cea care s-a cristalizat în secolul al V-lea î.e.n. — este tot atît de caracteristică pentru spiritul grecilor ca şi tragedia. Pe deasupra oricîtor frenezii şi deliruri, ea păstrează totuşi un fond doctrinar, cu caracteristici raţionale. Mulţimea de complicaţii, detalii şi acte mici nu o îndepărtează de chestiunile mari, generale, în legătură ori cu soarta cetăţii ori cu orientările morale ale oamenilor. Apar utilităţi practice, legate de viaţa cetăţii, dar niciodată într-atîta încît acestea să anuleze spiritul general al abstracţiei, nevoia aceea substanţială a grecilor de a filosofa şi de a simţi valorile. Verva comică putea să lase impresia că amuzamentul şi jocul liber primează ; totuşi nu exista comedie importantă, care cu mijloa-

---

tudine împotriva lui Cleon, tiranul Atenei, a fost trimis în faţa judecăţii sub acuzaţie politică.

În decursul lungii sale activităţi — patru decenii — a cunoscut perioada de strălucire a Atenei, cu Pericle, Sofocle, Euripide, Socrate şi Platon, cît şi perioada de durere a războiului peloponeziac, încheiate cu declinul cetăţii. Sub tonuri şi aparenţe de pamflet, opera sa cuprinde un document revelator al întregii epoci.

cele ei specifice să nu se afle în slujba unei teze. Efectele bufone sau efectele dramatice nu sînt simplu joc ; ele fac parte din corpul unei pledoarii, al cărui scop va fi întotdeauna grav și nobil. Poetul le dă amploare, le comunică strălucire, incită cu ele interesul spectatorilor, avînd însă grijă ca această întrebuințare să nu ajungă a întuneca partea morală și fondul serios al subiectelor dezvoltate.

În mare măsură, satira politică din comediile lui Aristofan privește stări de lucruri ce se produceau la Atena din cauza slăbiciunii unor conducători stăpîniți de ambiții deșarte ca și a urmărilor nefericite ale lungului și greului război peloponeziac. Opinia publică reclama cu insistență pacea ; se opuneau însă diferiți interesați, războiul constituind pentru aceștia o sursă de venituri și un climat favorabil pentru planurile lor demagogice. Aristofan, expresie a sentimentului comun, va aduce pe scenă idei și atitudini care ar fi întîmpinat dificultăți încercîndu-se rostirea lor de la tribună.

Iată-l, deci, pledînd în favoarea păcii. În *Aharnienii* își stau față în față două tabere : într-una se află Diceopolis, un țăran cumsecade din Aharnia, iubitor sincer de pace ; în cealaltă se găsesc militarii, sicofanții, ahtiații după putere, amatorii de războaie. Ce va putea bietul Diceopolis, unul singur, în fața unei coaliții atît de numeroase ? Singurii lui aliați sînt cugetele spectatorilor anonimi, care gîndesc și simt la fel cu el. Subiectul din *Pacea*, asemănător ca intenție, împrumută ideea dintr-o fabulă a lui Esop. Un viticultor din Atena, Trigeu, pleacă în cer ca să afle chiar din gura lui Zeus pentru ce Pacea a fost închisă într-o cavernă adîncă și pentru ce Războiul a fost lăsat să troneze din Olimp asupra oamenilor. Pînă la sfîrșit, cu ajutorul plugarilor, Trigeu va izbuti să urnească

din loc piatra care astupa gura cavernei ; Pacea, eliberată, va reveni între oameni urmată de două personaje : Toamna, încărcată de belşuguri, şi Teoria, patroana serbărilor şi a procesiunilor. În *Lisistrata* ideea este reluată într-un mod neaşteptat, cu îndrăzneli în aparenţă licenţioase, dar în fond cu intenţii generoase şi cu juste intuiţii psihologice. Lisistrata, soţia unui cetăţean notabil din Atena, va cere femeilor din Grecia să le refuze soţilor orice mîngîieri conjugale ori bucurii ale dragostei atîta vreme cît aceştia nu se vor hotărî să pună capăt războiului şi să semneze pacea.

Sub raport social, Aristofan şi-a impus sarcina să combată un anumit spirit de noutate, socotindu-l de natură să ducă la şubrezirea instituţiilor şi să antreneze moravuri îngrijorătoare.

Norii îşi îndreaptă satira împotriva sofiştilor. Costumaţia corului figura norii de pe cer ; de aici, şi denumirea dată piesei. Evident, aceasta era o aluzie satirică la o filosofie pe care o considera vaporoasă, lipsită de realitate, în acelaşi timp şi îndeajuns de periculoasă, atît prin refuzul ei de a distinge binele de rău, adevărul de eroare, ca şi prin facultatea ei de a pune arme civice în mîna doritorilor de parvenire politică sau de satisfacţii uşoare. Piesa scînteiază de vervă şi originalitate. Scena în care Strepsiade îi cere lui Socrate să-l înveţe arta de a nu-şi mai plăti datoriile cuprinde detalii caracteristice privind stări de spirit din atmosfera epocii ; iar dialogul dintre Raţionamentul cel Drept şi Raţionamentul cel Nedrept împleteşte în ironia sa sceptică şi mişcătoare observaţii filosofice profunde. Rămîne totuşi de mirare că Aristofan a pus în cauză pe Socrate, care în epocă a fost un adversar hotărît al sofisticii. E posibil ca aici poetul comic să fi

procedat cu o anume facilitate, văzînd în Socrate unul din acei mulți «învățători» ai tineretului care începuseră atunci să abunde la Atena și pe care îi detesta.

Intriga din *Viespile* i-a dat lui Aristofan putința să ia atitudine împotriva felului cum funcționa și cum se distribuia justiția în cetate. Profesiunea de judecător se transforma într-o acțiune lucrativă, vînată ca atare de impostori, necinstiți și interesați. Revărsări de procese, șicane procedurale, pledoarii, intervenții și solicitări de tot felul ; toate acestea contribuiau la întreținerea în societate a unei atmosfere sterile, gălăgioase, în aparență cu respect față de ideea de justiție, dar în fond tinzînd la anularea acesteia prin excese, conformisme, vanități și interese personale. Bătrînul Filocleon este un maniac al proceselor ; fiul său Bdelicleon, dimpotrivă, este un tînăr înțelept, curajos, cu bun-simț. Pînă în cele din urmă, acesta va triumfa. Va arăta părintelui său că sînt încă atîtea alte lucruri capabile să dea farmec vieții și să promită o existență fericită, dacă va renunța la vechea lui manie. Demonstrația urmărită de poet este construită cu mijloace sigure. Atribuie generației tinere rolul bunului-simț. Mania bătrînului Filocleon este înfățișată ca fiind contrarie adevărului și dreptei judecăți.

În *Adunarea femeilor* se satirizează o seamă de utopii politice, cu erori în ele însele, deopotrivă și cu diformități imprimate de naivi, interesați și demagogi. Feidolus — personajul cel mai caracteristic — nu a vrut să se despartă nici de cel mai mic dintre bunurile sale ; în schimb, la masa mare a celor care și-au pus averile în comun, e primul care va da zor să se înfrupte.

Plutos a fost scrisă într-un moment în care greaua situaţie internă a Atenei impusese o limitare a subiectelor politice. În schimb atmosfera era propice pentru o predicaţie morală, ceea ce Aristofan a şi încercat. Atena se lăsa din ce în ce mai cucerită de cultul bogăţiilor, al plăcerilor, al vieţii facile. Începuse să se creeze o falsă deprindere de gîndire, aceea că statul e dator să facă distribuţii gratuite, să plătească euforiile mulţimii şi să susţină tendinţa de înavuţire uşoară a conducătorilor. În asemenea condiţii, Aristofan a socotit de cuviinţă să facă apologia sărăciei, ca o chemare adresată contemporanilor la muncă, sobrietate şi cinste. Sărăcia — bineînţeles, să nu o confundăm cu cerşetoria — poate fi sursă de activitate, de energie morală, de virtute dezinteresată, de emulaţie, de prosperitate socială.

Ideile ce transpar din comediile literare ale lui Aristofan merg mînă în mînă cu ideile lui politice. Fondul lor de gîndire include trăsături tradiţionaliste. Sub raport literar, poetul se înscrie împotriva tendinţelor realiste din timpul său. Între pictura atentă a faptelor şi exagerărilor cu linie eroică dintr-o artă ideală, preferă pe acestea din urmă. În *Broaştele* critică pe Euripide pentru că a imprimat prea multe modificări tragediei clasice, smulgînd-o astfel din lumea ei hieratică şi încercînd s-o aducă pe pămînt. Misiunea de a reda tragediei vechea ei măreţie, cu puterea ei de a forma caractere şi de a perpetua tradiţiile spirituale ale cetăţii, este încredinţată lui Eschil : «Ei bine, Eschil, fii bucuros, pleacă plin de încredere, salvează-ne cetatea prin sfaturile tale înţelepte şi îndreaptă pe oamenii fără minte ; căci, să ştii, aceştia sînt mulţi !»

Diferiţi comentatori văd în *Păsările* capodopera lui Aristofan. Este o feerie satirică, nu

atît cu aluzii directe la viața Atenei, cît mai degrabă cu o viziune general-umană străbătută de lirism și visare. Doi cetățeni din Atena, denumiți alegoric Peisthetairos (Prieten-Credincios) și Euclipides (Trage-Nădejde), obosiți de viața sterilă și tumultuoasă de la Atena, hotărăsc să se stabilească în lumea păsărilor. Acestea — după mai multe dezbateri — îi autoriză să întemeieze în regatul lor un oraș nou, *Nefelococcygia*, adică orașul *Cucilor* și al *Norilor*. Cu mijloace fantastice, pline de vervă și de sclipire, pune în mișcare înțelesuri adînci. Pe de o parte, se deslușesc porniri de protest și de revoltă împotriva unor stări de lucruri din societate ; pe de altă parte, transpare aici un sentiment de simpatie și încredere în om. Mulțimea de impostori, grăbiți să pună stăpînire pe noua cetate, sînt respinși cu energie. S-ar spune că poetul propune oamenilor o formă de viață regenerată, liniștită, guvernată de criterii spirituale, pătrunsă de adevărurile sufletelor. În afară de lucruri pămîntești, comedia pune în cauză și situații din Olimp. Zeii nu se bucură de o deferență aparte ; sînt tratați ca și oamenii, sînt îndreptate și împotriva lor săgeți malițioase, le sînt aduse la lumină răutățile, suficiența și vanitatea. Aparența este de sarcasm ; fondul, însă, atacă o chestiune gravă. Zeii sînt amendați, dar nu și detronați. Presupunem că Aristofan, ca artist și intelectual, îi privea în sinea sa cu îndoieli ; considera totuși existența lor ca fiind încă necesară, dacă nu pentru altceva, în orice caz pentru a impune poporului o frînă morală într-un moment în care un val prea brusc al înnoirilor i-ar fi putut destrăma unitatea interioară sau l-ar fi putut face anarhic.

Într-o primă întîlnire cu ele, formele literare practicate de Aristofan ar putea să ne pară ex-

centrice și absurde. Ce altceva am putea să resimțim, de exemplu, făcînd cunoștință cu atîtea personaje grotești și fantastice, cu atîtea apariții bizare, cu atîtea revărsări ale închipuirii, cu atîtea împerecheri ciudate de elemente, cu atîtea navigări între pămînt și infern sau între pămînt și sferele olimpice, în sfîrșit cu atîta amestec de dans, de muzică și de poezie, în acțiuni putînd fi tot atît de bine ale fanteziei ca și ale vieții ? Dacă aceste creații imaginative s-ar fi mărginit la simpla lor notă burlescă și zgomotoasă, desigur, cu timpul importanța lor s-ar fi șters. Poetul, însă, a știut să le dea frumusețe literară, să le comunice grație și prospețime, să le fixeze puncte de sprijin și în partea de fond a subiectelor sale, nu numai în aceea de culoare și decorație comică. În oricare din ficțiunile sale putem găsi un grăunte de adevăr, o transparență legată de evenimente mai apropiate sau mai îndepărtate ale societății. A știut să lege ficțiunile și alegoriile sale într-un interes dramatic viu și ascendent. De la situații exterioare, începînd să capteze atenția spectatorilor prin latura lor de amuzament, s-a ridicat treptat-treptat la niveluri capabile să cuprindă în cugetele acestora scînteia interesului dramatic, cu deschideri înspre sentimente și valori superioare.

Indiferent în ce veșmînt le prezenta, figurat sau direct, Aristofan se preocupa să dea personajelor sale psihologie, caracter și fond ideatic. Să ne gîndim, de exemplu, la personajul alegoric al Sărăciei din *Plutos*. Acest personaj trăiește real, comunicativ, în așa fel încît figurarea alegorică să nu pară nici artificială, nici fastidioasă, ci să fie o haină artistică pentru fapte și trăsături omenești din raza noastră obișnuită de cuprindere. Sărăcia, anume, e ironică, disprețuitoare, dar și sinceră ; purtătoare

de penurii, dar şi străbătută de unele fioruri umane ; ciudată, rea sau neînţelegătoare adesea faţă de mulţi, dar într-un fel şi prietenă, sprijin sufletesc şi moral al acestora.

Ca putere de a realiza personaje vii, Aristofan poate fi asemănat în epoca sa cu Sofocle. Pe căi diferite, amîndoi au înţeles că resortul principal capabil să dea personajelor lor forţă dramatică este *voinţa*. Acţiunea din comedie dispune de mai multă libertate ; îşi poate asocia situaţii absurde sau excentrice, tot aşa cum în limbajul său poate recurge la îndrăzneli şi licenţe. Cînd la baza acestor situaţii se află simple intenţii de joc, fireşte, situaţia lor rămîne minoră ; cînd însă stăruieşte firul unei acţiuni concepute şi conduse cu fermitate, deci există o voinţă care gîndeşte şi înfăptuieşte, situaţiile în cauză capătă atunci profunzime şi gravitate, se apropie de conţinuturile umane, ajung astfel să exprime adevăruri ale vieţii.

Prin Aristofan, genul comic şi-a constituit premisele lui definitive ; în posteritate, poetul va căpăta titlul de părinte al comediei.

5. Comedia nouă

În tragedia greacă, modificările survenite au dus la degradarea şi pînă în cele din urmă la dispariţia genului. În comedie, dimpotrivă, modificările vor prilejui acesteia succese şi forme noi de manifestare, unele de natură s-o apropie în mod esenţial de tipurile comediei moderne. O parte din aceste modificări erau dictate de raţiuni politice şi sociale ; sătulă de greutăţile impuse de războiul peloponeziac, ca şi de tirania Celor Treizeci, opinia publică dorea acum puţină liniştire, cu încetarea violenţelor oratorice şi a rechizitoriilor. Altele sînt de ordin

literar ; cerea, anume, ca și în comedie rațiunea să se afirme mai marcat, limitînd astfel invaziile grotești, freneziile fanteziei, avînturile poetice excesive. Aristofan reprezentase ceea ce în istoria literaturii grecești se înțelege prin *comedia veche ;* de la aceasta, prin forma de tranziție a *comediei de mijloc,* se va ajunge la *comedia nouă,* treaptă hotărîtoare în integrarea comediei universale.

Subiectele politice trec mai în umbră. Comedia încearcă să devină și altceva decît un pamflet în acțiune. Tendința de ireligiozitate se accentuează. În subiecte găsim mai multă intrigă ; sub acest raport, se pare că Euripide era privit ca model și dascăl. Pentru moment, intriga se mărginea la o simplă rețea de fapte ; cu timpul, ea își va adăuga și o finalitate morală. Galeria personajelor se mărește : bătrîni, paraziți, soldați, fanfaroni, negustori bogați, tineri superficiali ș.a. ; sînt apariții interesante, atît ca imagini extrase din observarea vieții reale, deopotrivă și ca nuclee de personaje tipice, menite să intre în contextele comediei universale. Intervențiile corului se împuținează treptat ; în locul lor vor apărea divertismente coregrafice și muzicale. Se tinde spre mai multă descoperire a adevărului uman, de unde și tendința de aducere a comediei pe pămînt. Moravurile devin acum obiect de studiu. Zugrăvirea dragostei trece pe primul plan. În această privință, poeții comici se vor dovedi din ce în ce mai inventivi și mai ingenioși. În calea îndrăgostiților sînt ridicate diferite obstacole, fie din afară, fie din jocurile contradictorii ale inimii, toate însă ducînd pînă în cele din urmă la împăcări fericite și promițătoare. Putem recunoaște și anume trăsături de filosofie comună, cu soluții limpezi și naturale reieșind dintr-o logică inevitabilă a lucrurilor. Interesul față

de problemele cetății este cvasi disparent ; latura psihologică trece înaintea celei politice. *Omul* interesează mai mult decît *cetățeanul*. În *comedia veche*, satira și sarcasmul aveau în vedere lipsa de măsură și de patriotism din viața cetății ; acum, critica și protestul vor lua în seamă ridicolul și slăbiciunile omenești în general. Se aduc pe scenă situații impersonale, în care oamenii se pot recunoaște. Nu riscăm, anume, să semănăm cu urîțenia sufletească a acestui zgîrcit, să cădem în eroare ca acest părinte lipsit de energie, să devenim ca acest personaj victimă a unor prejudecăți sau superstiții, să ajungem ca acest îngîmfat certați cu bunul-simț ? Este, de fapt, linia pe care de-a lungul vremurilor va evolua marea comedie de moravuri și caracter : nu personalizări brutale, nu violențe satirice urmate de rechizitorii, ci zugrăviri de situații umane în care cugetele oneste să poată sesiza cu sinceritate înțelesuri tacite, edificatoare.

6. Menandru

Comedia nouă a avut ca reprezentant ilustru pe Menandru[1].

În timpul său Atena se complăcea într-o viață de vanități, de lux și de îmbogățiri ușoare.

---

[1] A trăit la Atena, între anii 342—290 î.e.n. Situația materială a părinților i-a îngăduit să-și împartă anii de pregătire între studiu și delectări ale vieții galante. Epicur și Teofrast i-au influențat gîndirea și sensibilitatea. Efectiv, sentimentul său profund pentru curtezana Gliceria l-a stăpînit tot timpul. Viața i-a adus satisfacții ; dar moartea l-a pîndit de timpuriu, cu cruzime. Menandru a pierit în valurile mării, smuls de pe țărm într-un moment de neatenție.

Îi sînt atribuite un număr impunător de comedii, din care însă nu ni s-au păstrat decît fragmente. Un

Observator abil, cu antene fine și ascuțite, a putut să găsească într-o asemenea ambianță socială și psihologică un larg cîmp de manifestare. Sub o aparență de om al plăcerii, cu indiscutabile trăsături sceptice, se ascundea totuși un cuget îndrăgostit de idei. Teofrast îl deprinsese să privească viața și să cunoască oamenii. Creația lui Euripide i-a constituit un îndreptar artistic. S-a preocupat îndeosebi de a pune în gura personajelor sale un limbaj potrivit cu vîrsta, cu starea socială, cu psihologia și condiția lor morală.

Subiectul din *Fata cu cosița tăiată* a putut fi reconstituit pe baza celor patru sute cincizeci de versuri ce ni s-au păstrat. Gliceria, copil găsit, a crescut în casa unei bătrîne sărmane. Împărtășește dragostea soldatului Polemon ; dar acesta, într-un acces de gelozie, învinovățind-o de infidelitate, i-a tăiat cosițele, podoaba ei nestemată de grație și tinerețe. Pînă la sfîrșit, după un lanț complicat de peripeții, Gliceria își va dovedi nevinovăția, își va regăsi părinții și astfel va putea să reintre fericită în viață, alături de alesul inimii sale. *Împricinații* — o altă comedie asupra căreia fragmentele păstrate ne

---

papirus celebru, descoperit în 1905 la Afroditopolis, a dat la iveală lungi fragmente din trei comedii — *Samia, Fata cu cosița tăiată, Împricinații* —, ceea ce a îngăduit ca asupra lui Menandru și asupra operei sale să se ajungă la judecăți mult mai constituite decît cele cunoscute pînă atunci. În această privință, trebuie să semnalăm și lucrările învățatului român Nicolae I. Ștefănescu, din nefericire mort înainte de a fi dat la iveală toată întinderea cercetărilor sale ; în teza sa de doctorat, *Studii etimologice și semantice asupra limbii lui Menandru* (1937), ca și în lucrarea sa ulterioară *Menandru (Comedia nouă atică*, studii, traducere și comentariu critic, 1939), a adus în opera de reconstituire a acestui autor contribuții fundamentale.

îngăduie o reconstituire sigură — se aseamănă cu prima atît ca intrigă cît și ca intenție morală. Între sclavii Daos și Syriscos s-a ivit o gravă neînțelegere, fiecare reclamînd pentru sine lucrurile găsite asupra copilului lui Cherasim. Socrul acestuia, zgîrcitul Smicrines, adus în situația de-a arbitra, va conduce în așa fel lucrurile încît pînă la urmă să ajungă fără voia lui la recunoașterea copilului și să asigure fericirea fiicei sale.

Structura pieselor lui Menandru ne înfățișează o arhitectură sigură. Liniile de forță ale subiectului se desprind limpede ; desfășurarea lor decurge ordonat, cu gradări vii, bine proporționate. Intriga, în ea însăși, urmează un tip de convenție ; se corectează, însă, prin mulțimea de incidente care aduc de regulă o notă de umor natural și exprimă din partea autorului un instinct precis de construcție dramatică. Adesea, fondul intrigii îl formează dragostea. Găsim aici în rudiment situații care vor deveni clasice în arsenalul comediei de moravuri și al comediei sentimentale. Copii înstrăinați de vitregii ale oamenilor ori ale împrejurărilor își vor regăsi părinții ; tineri îndrăgostiți, încercuiți de evenimente ostile, vor izbuti pînă în cele din urmă să-și salveze dreptul la iubire. Pe canavaua unor asemenea situații apăreau tipuri și personaje caracteristice din fresca de moravuri a vremii : părinți care nu își înțeleg copiii, valeți șireți și întreprinzători, bătrîni ridicoli, tineri ingenui și plini de poezie, lingușitori fără scrupule, oameni cu deformări și ticuri profesionale, intermediari intriganți, vînători de profituri, prieteni sau dușmani ai semenilor lor, soldați vicioși, oameni de bună-credință sau, dimpotrivă, oameni dispuși oricînd să pescuiască în apă tulbure ș.a.

Apar cîteodată şi personaje alegorice. Prologul din *Fata cu cosiţa tăiată* este rostit de personajul Ignoranţa ; prin gura lui aflăm o idee care poetului îi este scumpă : hazardul nu este numai hazard, ci şi ignorarea atîtor elemente din care ni se constituie viaţa. Altele — de exemplu : Providenţa, Soarta — exprimă categorii privind guvernarea vieţii sufleteşti şi spirituale. Toate, în genere, îi ajută ca în acţiunea comică să includă un fond de filosofie practică. Menandru nu dă sentinţe, nu proclamă adevăruri absolute ; reflecţiile lui au de regulă o notă melancolică, tinzînd a pune în faţa conştiinţei umane un tablou sugestiv al incertitudinilor şi al injustiţiilor care o pîndesc :

«...Toate celelalte făpturi sînt mult mai fericite şi mai înţelepte decît omul. Reflectaţi, anume, la cazul acestui măgar ! Fără îndoială, soarta lui este mizerabilă. Totuşi, de nici unul din relele de care suferă nu este *el* cel vinovat ; defectele lui sînt acelea pe care i le-a dat natura. Noi, dimpotrivă, pe lîngă atîtea rele inevitabile, ne creăm şi singuri altele. Strănutăm, şi iată că ne-apucă îngrijorarea ; rostim un cuvînt mai îndrăzneţ şi dintr-o dată ne cuprinde mînia ; dacă cineva visează ceva, intrăm în panică ; ţipă o pasăre şi îndată ne tulburăm. Rivalităţi, glorie, ambiţie, legi — ce sînt acestea decît tot atîtea rele pe care le adăugăm la acelea ale naturii ?»

Aristofan a avut forţă, îndrăzneală şi o putere aparte de a transpune satira politică pe scena comică. Menandru, mai psiholog şi mai apropiat de firea umană, urmează intimitatea şi sinuozităţile acesteia. Elementele artei sale — verva, mişcarea, ştiinţa de a produce efecte, descoperirea notei comice, gustul plin de nuanţe şi rafinamente, meşteşugul de a face personajele să vorbească în limba cea mai apropiată

de firea lor reală — au la bază puterea lui intimă de simpatie și comunicare cu fondurile neprefăcute ale naturii umane.

Posteritatea comediilor lui Menandru e remarcabilă. Cinci secole după moartea poetului, comediile sale se bucurau încă de popularitate. Molière, în perioada modernă, îi datorează mult ; Menandru — se poate spune — a fost pentru arta sa comică părintele adevărat.

7. Priviri de încheiere asupra teatrului grec

Arta dramatică greacă, manifestare integrală a spiritului elen, ne dă un mare și cuprinzător tablou al *omului,* ca făptură bîntuită de înălțimile ca și de mizeriile condiției sale conștiente.

În creația poeților tragici găsim lupta neîncetată a conștiinței umane pentru a se salva din servituțile adesea teribile ale naturii. Această conștiință apare ca însetată de adevăr și de frumos. Cu cît ființa umană a suit mai multe trepte ale diferențierii, cu cît și-a însușit mai multe prerogative ale cunoașterii, cu atîta ea va trebui să sufere și să lupte mai mult. Cu cît poate repurta victorii, cu atîta trebuie să cunoască și căderi. Destinul ei este un destin de neliniște, de rătăcire patetică în căutarea perfecțiunii, de triumfuri legate consubstanțial de tot atîtea înfrîngeri, de confundare prin suferință sfîșietoare în sufletul însuși al existenței. Un destin, deci, marcat în mod simbolic de întrepătrunderea misterelor eleusiene cu cele dionisiace. Tragedia greacă este domeniul în care Apollo s-a întîlnit cu Dionysos, ca forțe opuse, dar nu ca să se înfrunte, ci pentru a da omului cea mai intensă senzație cu putință a vieții.

Înțelesurile definite mai sus se pot aplica tot atît de bine și comediei. Și aici, pătrundem în date și planuri interioare ale naturii umane. În măsura în care la o latitudine a acestei naturi grecii au creat tragedia, la cea opusă ei au simțit nevoia să compună comedia. Plînsul și rîsul își sînt valori complementare ; departe de a se anula unul pe altul, ele se integrează cu necesitate în raporturi și sinteze de viață. Comedia greacă, întocmai ca și tragedia, s-a dezvoltat din nevoia omului de a se cunoaște și perfecționa pe sine, atît ca făptură proprie cît și ca membru al societății. Aducînd pe scenă imitarea vieții omenești, această comedie a inventat un mijloc prin care să putem veni față în față cu propria noastră făptură și cu propriile noastre manifestări. Dînd satisfacție sentimentului nostru de protest împotriva exagerării, a ridicolului, a pretenției agresive, a injustiției, împotriva abuzurilor făcute de către deținătorii puterii sau împotriva goanei după plăcerile imediate ale vieții, comedia — așa cum au conceput-o grecii — și-a dat înălțime, și-a constituit o misiune, a devenit școală de virtuți civice, s-a transformat într-un sentiment de progres și de reformă socială.

Moștenirea spirituală a teatrului grec este imensă. Într-un fel sau într-altul, într-o măsură mai mică sau mai mare, tot ce se va întîmpla de acum înainte în viața universală a teatrului va curge pe matca pe care *el* cel dintîi a săpat-o.

Capitolul al IV-lea

TEATRUL LATIN

1. Preliminarii

Teatrul latin s-a constituit în mare măsură sub influența și autoritatea celui grec. Viața lui, relativ, a fost scurtă. Teatrul — pentru a fi mare, după modelul elen — ar fi avut nevoie de public, de entuziasm colectiv, de anume libertăți democratice, de o împletire pe planuri întinse a conștiinței cetățenești cu sentimentul artistic al vieții. Roma, în aceste privințe, nu a oferit un cadru de aclimatizare ca acela din cetățile grecești. Scriitorii latini, cu limba lor prea logică, cu publicul lor de aristocrați ori de privilegiați ai instrucției, n-au simțit cu egală putere pulsația intimă și fervoarea neprefăcută a mulțimilor populare. Înțelegem, deci, că acești scriitori nu au creat un public cetățenesc de felul celui care umplea amfiteatrele grecești ; s-au adresat — să zicem — unui public care avea disciplina artei și a cetății, nu însă și patetismul sau fervoarea adîncă a spectatorilor de la Atena sau din alte ținuturi elene.

2. Începuturile

Găsim referințe instructive despre începuturile teatrului roman în scrierile lui Titus Livius. Multe se referă la *cîntecele fescennine*, denumite astfel după orașul etrusc Fescennium din care se trăgea modelul lor. Acestea erau niște glume improvizate, în versificații rudimentare și informe, cîteodată însoțite și de dans, pe care și le schimbau între ei diferiți tineri gălăgioși, spoiți pe obraz cu sucuri de plante sau purtînd măști făcute din scoarță de copac. Partea licențioasă din aceste cîntece avea conținut satiric, de o natură asemănătoare cu spiritul de parodie frecvent în Grecia-Mare în secolul al IV-lea î.e.n.

Tot în Titus Livius găsim indicații și asupra actorilor profesioniști, așa-numiții *histrioni*. Proveneau din pătura de jos ; erau fie sclavi, fie liberți, fie plebei săraci. Profesiunea lor era privită cu prejudecăți și reticențe. Multă vreme statul nu i-a acordat nici o protecție, socotind-o inferioară și dezonorantă. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca histrionii să îndeplinească o funcție utilă și ca începuturile teatrului latin să le datorească mult. Producțiile lor sînt cunoscute sub denumirea de *satire* sau *sature ;* este vorba de un amestec de cîntece rostite în diferite dialecte particulare, cu însoțiri de muzică, dans și pantomimă. În raport cu manifestările anterioare lor, *satirele* aveau o ținută mai definită, o linie mai marcată ; fără a fi piese de teatru propriu-zise, porneau totuși să le semene. Începutul, deci, era făcut. Ne-am fi așteptat ca prin dezvoltare să rezulte din aceste începuturi o creație dramatică autonomă. Faptul, însă, nu s-a petrecut decît într-o proporție minimă ; influența străină — în speță, influența greacă —

se va dovedi mai puternică decît aceste înfiripări autohtone.

Atmosfera de la Roma şi din celelalte oraşe latine, în ce priveşte manifestarea de teatru se situează sub nivelul celui din cetăţile greceşti. Nu mai găsim splendoarea din cadrul serbărilor dionisiace, şi nici acea nobilă contagiune a unui public stăpînit de emoţia reprezentaţiei dramatice pînă în străfundurile sale morale. Chiar în cuprinsul cultului oficial, semnificaţia atribuită jocurilor scenice rămîne relativ mică. Acestea erau celebrate — cu precădere — fie pentru a aduce mulţumiri zeilor, fie pentru a le implora ceva, fie pentru a cinsti memoria unor morţi iluştri ; toate erau practicate cu fast şi cu orgoliu statal, nu însă şi cu interiorizări de poezie sau cu participări emotive ale maselor de spectatori. Între coregul atenian şi *dominus gregis* de la Roma deosebirea este mare. Amîndoi, de fapt, aveau misiunea să organizeze şi să conducă spectacole publice de teatru ; numai că unul era ales dintre bărbaţii de seamă ai cetăţii, pe cînd celălalt era socotit aproape un *paria*, purtînd pe el stigmatele aproape de neînlăturat ale unei infamii legale.

3. Tragedia. Primii reprezentanţi. Aprecieri generale

În genere, sensibilitatea latină a rămas mai rece la solicitările poeziei tragice. Printre altele, această răceală ţinea şi de firea poporului. Horaţiu, în scrierile sale, ne confirmă faptul. Spectacolele rudimentare, cu mulţimea lor de revărsări făcute să mulţumească şi să măgulească simţurile, se bucurau în aprecierea mulţimilor de mai multă trecere decît plăcerile spiritualizate pe care putea să le ofere teatrul

serios. Obişnuite cu spectacolele sîngeroase de gladiatori, era greu ca aceste mulţimi să se aplece cu acelaşi interes şi asupra reprezentaţiilor dramatice, să resimtă cu emoţie pietatea tragică a acestora ori să se dedea cu căldură unor plăceri pure ale inteligenţei unite cu acelea ale afectivităţii.

Precizăm, totuşi, că minimalizarea tragediei latine nu trebuie împinsă prea departe. Oricum, genul a existat ; şi-a avut viaţa lui, atît în conştiinţa păturii culte cît şi în adeziunea simţirii populare. Din opera tragicilor latini — cu excepţia lui Seneca — ni s-au păstrat doar fragmente. Cele mai vechi, datînd din secolul al III-lea, aparţin lui Livius Andronicus. Este de văzut dacă acesta a fost şi creator propriu-zis sau numai traducător ; ce trebuie să reţinem este că prin el teatrul latin a făcut cunoştinţă cu arta încadrată de reguli a grecilor. Nici despre contemporanul său, Cnaeus Naevius (270—202 î.e.n.), nu avem decît ştiri sporadice. Într-una din piesele sale a pus în scenă copilăria lui Romulus şi a lui Remus, întemeietorii legendari ai Romei ; faptul e semnificativ, întrucît pe lîngă mulţimea subiectelor greceşti începeau astfel să apară şi unele de inspiraţie latină. Deducem din unele fragmente păstrate că era în joc un filosof moralist, încălzit pe alocuri de simţirea lirică a poetului. De exemplu : «...tată, sînt fericit să fiu lăudat de tine, un om pe care îl laudă toată lumea...» ; «...fiul meu, aşează aceasta în inima ta, cu grija cu care acela care culege via aşează strugurii în coş...» ; sau : «...contemplă cu linişte frumuseţea şi chipul unei fecioare !»

Principala figură a vechilor tragici latini a fost Quintus Ennius (239—169 î.e.n.). Adept al doctrinelor pitagoreice, era pătruns de credinţa că sufletul lui Homer s-a reîncarnat

într-al său. Ne-au rămas de la el mai multe fragmente tragice decît de la poeții care i-au precedat. Pe baza acestora, s-au putut reconstitui o seamă de titluri : *Ahile, Ajax, Andromaca, Eumenide, Hecuba, Ifigenia, Medeea, Nemea, Tieste* ș.a. A avut ca model pe Euripide. Și la el, poetul apărea dublat de un moralist, aplicat spre considerații filosofice de tip epicurean. Nu neagă ordinea divină ; înțelegea însă să atribuie tot atîta însemnătate și situațiilor reieșite din experiența obișnuită a vieții. Vedea în destin o forță supremă, putînd să dicteze nu numai oamenilor ci și zeilor. Gîndurile și acțiunile personajelor stăruiesc într-o ambianță de înălțimi severe, concretizate adesea în stil de maxime. Profunzimea conținuturilor se împletește de aproape cu frumusețea artistică a formulării. De exemplu : «...Capul desprins de gît se rostogolește pe cîmpie ; ochii săi pe jumătate morți strălucesc, căutînd parcă încă lumina...» ; «...Roma e în picioare, datorită datinilor ei străbune și oamenilor ei mari...» ; «...Omul care arată cu bunăvoință calea celui ce rătăcește se poartă ca acela care lasă și pe alții să își aprindă făclia de la a sa ; faptul că lumina a fost transmisă nu o împiedică să strălucească mai departe...»

P a c u v i u s (220—130 î.e.n.), poet învățat, iubitor de comentarii filosofice, a insistat ca în teatrul tragic subiectele latine să capete mai multă pondere. Ca expresie, se situează deasupra contemporanilor săi. Muncea forma, îi dădea colorit poetic, știa să găsească mijloacele potrivite prin care să redea problemele minții, frămîntările inimii, varietatea aspectelor din natură. Adversarii lui i-au obiectat însă că în scrisul său ar fi abuzat de cuvinte sonore, de ornamente artificioase sau de antiteze căutate cu dinadinsul. A t t i u s (170—90 î.e.n.), din aceeași familie de spirite cu ceilalți, se deose-

bește totuși de aceștia prin mai multă vigoare a stilului, printr-o linie mai aspră și mai hotărîtă a ideilor. Modelul său grec era Eschil ; întocmai ca și acesta, s-a preocupat să propage prin conflictul tragic o impresie de voință și de putere.

Într-o privire retrospectivă, ne putem pune o seamă de întrebări. Cît de organică a fost întrepătrunderea în tragedie a spiritului grec cu cel latin ? În ce măsură concepția dramatică latină a rămas tributară celei grecești sau a putut să își dea o independență spirituală ? Cîtă valoare puteau să exprime tragediile latine puse alături de cele atice ? Adevărul e că tragedia latină nu a fost total lipsită de originalitate. Sub veșmînt grec, aceste tragedii ascundeau în ele un fond latin. Desigur, găsim în ele mai puțină poezie ; spiritul roman nu avea încă destulă suplețe ca să redea cu mijloace proprii grația, coloriturile și armonia modelelor atice. Personajele nu mai au, ca la Eschil și Sofocle, acea simplitate limpede și armonioasă, care putea să facă din ele modele generale de umanitate ; mai dure, cu trăsături mai marcate, aceste personaje aduceau în scenă aspecte de viață locală, aveau în totul înfățișarea unor patricieni romani. Poeții greci, mai aplecați asupra naturii umane, nu ezitau să pună pe seama acesteia și momente de slăbiciune, de deznădejde, însoțite de lamentații naive sau ingenui ; poeții latini, dimpotrivă, făceau din om o funcție capabilă să sufere în tăcere, să reziste în fața oricărei dureri, să nu se lase înfrîntă de vreo slăbiciune. Primeau astfel o întipărire de putere, în care elementul propriu-zis uman trebuia să rămînă în umbra elementului moralizant de prestigiu al forței ori al demnității cetă-

ţeneşti. Stoicismul de mai tîrziu, din tragediile lui Seneca, îşi făcea astfel apariţia cu anticipaţie.

4. Seneca tragicul

Creaţia tragică a lui Seneca[1] reprezintă în literatura latină un fenomen izolat. Filosofia care o străbate tot timpul îşi trage esenţele din stoicism. Poetul-filosof considera cu vederi de moralist că în actele vieţii noastre trebuie să ne conformăm naturii. Înţeleptul — în concepţia lui — este o făptură liberă, trebuind să se împace în sine cu ceea ce îşi poate da singură. Nu manifestă frenezii în faţa fericirii, după cum nu îşi pierde cumpătul în prezenţa suferinţei. Numai cel stăpîn pe sine poate fi puternic şi asupra lumii. Sîntem datori a învăţa, nu numai să trăim, ci să şi murim. Stigmatizează cu hotărîre pasiunile inferioare : cruzimea, mînia, ingratitudinea, corupţia. În urmărirea adevărului pune pasiune, patetism, elocvenţă supe-

---

[1] Lucius Annaeus Seneca (m. 65 e.n.) a avut o viaţă zbuciumată. A studiat la Roma, avînd ca magistru pe stoicianul Attalus şi pe protagonistul Sotion. S-a impus în mod precoce prin talentul lui de orator, ceea ce l-a ridicat la demnitatea de cestor şi i-a mijlocit intrarea în Senat. Intrigi ursite de Messalina, soţia împăratului Claudiu, i-au atras un exil îndelungat în Corsica. Rechemat la Roma, a devenit preceptorul şi consilierul tînărului Nero, urcat de curînd pe tronul imperial. Devenind un cenzor neplăcut pentru abuzurile şi crimele acestuia, a primit odată cu dizgraţierea şi ordinul de a-şi pune singur capăt zilelor. Seneca a îndeplinit cu stoicism această poruncă.

Îi sînt atribuite nouă tragedii, toate cu subiecte greceşti : *Hercule furios, Troienele, Fenicienele, Medeea, Fedra, Oedip, Agamemnon, Tieste, Hercule pe Oeta.*

rioară. Ne adresează mesajul său într-o notă de orgoliu suveran, într-un fel contrazicînd un anumit simț de umilință sau de modestie din natura noastră morală, dar într-altfel comunicîndu-se un sentiment sever al demnității, legat în mod imanent de viața, datoria și răspunderile ființei umane. Există o egalitate naturală între stăpîn și sclav, pe care nici un argument nu ar putea și nu ar avea dreptul s-o conteste. Față de păcătoși avem și datoria de a-i îndrepta, pe lîngă aceea de a-i urmări și a-i pedepsi. Putem fi fericiți, cu adevărat, cînd avem pentru cine trăi și eventual pentru cine muri.

Tragediile lui Seneca, toate pătrunse de ideile sale filosofice, nu au fost compuse pentru reprezentații scenice și pentru lecturi publice. Aceste lecturi, inițiate mai de mult de Assinius Pollinion, se bucurau la Roma de prețuire și erau frecventate de un public rafinat și instruit. Abia mai tîrziu, în Renaștere, cînd Seneca va fi devenit un model aproape universal pentru creația tragică, dramele lui — mai cu seamă în Italia — vor cunoaște și unele reprezentații efective pe scena de teatru.

În *Oedip* — se crede una din primele încercări ale poetului — influența lui Sofocle este vizibilă. Tiradele abundă, înăbușind dialogul. Scena principală — recunoașterea lui Oedip — nu mai este pregătită ca în modelul grec printr-o progresiune constantă, ci se petrece brusc, cu o solemnitate rece, totul concentrîndu-se în cîteva versuri fără gradație și fără destulă susținere interioară. *Fedra* reia subiectul tratat de Euripide, însă fără patetismul acestuia. Față de modelul grec, găsim la poetul latin cîteva libertăți caracteristice. Un exemplu : felul cum Fedra îi destăinuiește lui Hippolit dragostea ei criminală. Euripide înconjura acest episod cu tăceri, cu preveniri, cu gradări dureroase ; la

Seneca, dimpotrivă, eroina își mărturisește sentimentul direct, cu o brutalitate pe cît de voită tot pe atît de curajoasă, fără scrupule și ezitări, ba chiar referindu-se la frumusețea fizică a tînărului cu o insistență scabroasă. În *Troienele*, principala atenție se proiectează asupra Andromacăi. La poeții anteriori — Homer, Euripide, Vergiliu — dragostea de mamă și fidelitatea de soție coexistă în sufletul Andromacăi fără ca aceste sentimente să intre în conflict unul cu celălalt. Seneca, însă, ni le înfățișează cu patetism și înălțime morală, ca aflîndu-se într-o lungă și sfîșietoare dezbatere interioară. *Medeea*, de asemenea, nu izbutește să ne tulbure în măsură egală cu drama lui Euripide. Personajele par în genere imobilizate în atitudini aspre și afectate, fără destulă apropiere de linia mai umană și mai sinuoasă a sentimentului. Stările de erupție și de comunicare afectivă sînt înlocuite adesea cu dizertații lungi, laborioase, încărcate cu o filosofie mai mult sentențioasă decît umană. *Thyeste* și *Hercule furios* (prima inspirată din tragedii pierdute ale lui Sofocle și Euripide, cea de-a doua din *Trahinienele* lui Sofocle) au în substanța lor comună o idee filosofică : nu destinul sau divinitatea sînt vinovate de cruzimile și sacrilegiile la care asistăm ; răspunderea lor o poartă în primul rînd anume porniri adînci, adesea cu înfățișări de haos și cu explozii delirante, ale naturii umane. Și în *Agamemnon* sîntem departe, atît în zugrăvirea personajelor cît și în evoluția conflictului, de simplitatea aspră, dar profundă și grandioasă, din tragedia lui Eschil. Trebuie să precizăm, însă, că poetul denunță cu putere aberația puterii și tirania, considerîndu-le surse de nefericiri și monstruozități morale.

Creația tragică a lui Seneca, deși construită cu subiecte grecești, se deosebește mult de cea greacă. Poetul latin — cum am mai spus — nu a compus în vederea unui public mare, capabil de emoții și de reacții colective. Piesele sale — sentențioase, filosofice, încărcate de maxime — erau făcute, mai ales, să mulțumească preferințele ca și vanitățile intelectuale ale unui public instruit, într-un anumit fel și distant. Tragedia greacă aspira spre un ideal de artă, încununat după cum știm de o viziune etică și filosofică asupra vieții ; tragedia romană — la Seneca, îndeosebi — are substrat politic. Sub denumiri grecești, poetul a compus în realitate tragedii romane. Găsim în ele o imagine aspră dar sugestivă a unor moravuri și stări de spirit anunțînd în Roma imperială perioada ei de decadență. Ce putea să însemne, într-o epocă de lux, de orgii, de risipă, de sfidare a măsurii, acea denunțare severă a pericolelor legate de cultul puterii, al gloriei și al bogăției ? Cerînd întoarceri la natură și simplitate, Seneca făcea o dublă operă : una de protest împotriva formei de viață patronată de către oficialitate, alta de predicație morală, urmărind regenerarea prin sobrietate și reculegere interioară a moravurilor politice.

Seneca a fost un poet dramatic în sensul înalt al cuvîntului ; nu însă — în măsură egală — și om de teatru. Acțiunile sale au măreție, dar nu și destulă viață ; pun în scenă caractere, fără însă a le face și verosimile. În schimb, poetul și gînditorul subtil din el, preocupat deopotrivă să încînte vanitatea de esteți și rafinați a auditorilor săi, cizela cu artă forma și amănuntul. Totul — fiecare cuvînt, vers sau frază — este întocmit cu grijă, cu migală, cu calcularea efectului poetic, adesea și cu prețiozitate. Metaforele abundă ; tendința hiperbolică este frecven-



tă. În genere, efectul poetic este notoriu; pe alocuri, însă, această culoare poetică devine excesivă, se transformă în manierism. Fără îndoială, în creația sa dramatică Seneca a fost un mare artist, dar nu și un egal psiholog.

În această operă nereprezentabilă pe scenă, posteritatea a găsit premise adînci în ce privește realizarea emoției de teatru și construirea dramei moderne. Renașterea, elisabetanismul și clasicismul francez îl numără printre modelele lor. Literatura comparată găsește în dramele lui Seneca o trăsură de unire între tragediile antice și cele moderne. Astăzi, încă, lectura teatrului lui Seneca ne poate da stimulări și satisfacții intelectuale puternice. Reliefurile expresiei, strălucirea culorii, jocul de contraste, oscilarea între înălțimi și prăpăstii, alternarea situațiilor lirice cu altele de ordin filosofic, toate acestea, atît luate separat cît și în contopirea lor, ne fac să simțim în ce măsură forma dramatică, fie și atunci cînd rămîne departe de scenă, e făcută să ne comunice strădaniile gîndirii pentru adevăr și umanitate.

5. Forme de tranziție. Tipuri de comedii latine

Și în direcția comică, creația literară se situează ca putere artistică și intelectuală sub modelul grec. Nu înseamnă, însă, că această creație nu și-ar fi avut o viață proprie, cu conținuturi demne de luare-aminte, cu partea ei de originalitate. De fapt, nici nu s-ar fi putut altfel. Sînt în joc, mai întîi, o seamă de aptitudini naturale ale colectivității ca atare. Populația țărănească din Latium, mai ales aceasta, era vestită pentru umorul și buna ei dispoziție, pentru nota sa de bun-simț și de ironie mușcătoare. Într-a-

devăr, nu avea finețea și ingeniozitatea grațioasă a grecilor ; în schimb, știa să observe, să surprindă ridicolul oamenilor și al situațiilor, să descopere partea lor caricaturală. Deopotrivă, știa ca în puține cuvinte să dea acestor descoperiri formulări potrivite, suplinind prin justețea caracterizării și precizia exprimării mai mica lor eleganță.

Comediile latine de inspirație și factură greacă, introduse și aclimatizate la Roma o dată cu tragedia, se numeau *palliata* sau *crepides*. Naevius, cel mai de seamă dintre precursori, a încercat să aclimatizeze și la Roma spiritul lui Aristofan în subiecte cu conținut și aluzii politice. Încercarea, însă, a rămas fără ecou profund atît la contemporani cît și la urmașii săi. La Roma, cu tradiția ei de disciplină și de respect sacrosanct pentru ceea ce purta marca autorității de stat, a satiriza o instituție publică sau un personaj politic putea să pară un act de irespect față de formele vieții cetățenești. În schimb, modelul dat de Filemon și Menandru, cu aplecările lui spre viața particulară și spre viața de lume, se va impune nemăsurat mai statornic și mai adînc.

Comediile *togata* și *atellane*, începînd din secolul al II-lea î.e.n., reprezintă încercări de a se aduce pe scenă subiecte latine. S-a spus, în mod sugestiv : *pallium*-ul se dădea la o parte pentru a face loc unui veșmînt național, *toga* romană. Încercarea, însă, nu a dus la rezultate remarcabile. *Togatae*-le au rămas întotdeauna în umbra lui Terențiu, după cum la rîndul său acesta a rămas tributar grecilor de-a lungul întregii lui creații. Faptul că se dădeau titluri latinești, că se reprezentau situații locale sau că personajele purtau costume romane nu era suficient pentru a se institui cu adevărat o creație națională. Ar mai fi trebuit ceva : un

fond nou, capabil ca în unghiurile lui de înțelegere să cuprindă o viziune originală a vieții, nu una împrumutată. Masa mare a poporului roman ar fi dorit altceva decît finețea, rafinamentele, politețea și chiar arta subiectelor străine. Epilogul, deci, era fatal : curînd comediile *togata* aveau să treacă și ele în uitare, pe același drum cu comediile *palliata*. Despre *atellane* — farse sau comedii bufe, de tip rustic — s-ar putea spune că au fost mai norocoase. Subiectele lor — în cuprinsul cărora intrau adesea și improvizații ale actorilor — își făceau o bucurie din a ataca legende și superstiții locale ale Latiumului, din a lua în rîs moravuri electorale, din a înfățișa momente pitorești din viața de toate zilele. Și aceste comedii au durat relativ puțin ; în schimb, unele dintre tipurile lor le-au supraviețuit, trecînd fără schimbări sensibile în teatrul modern italian, mai cu seamă în *commedia dell'arte*. Și anume : Maccus, personajul lacom și poltron, va deveni Pulcinello din comediile napolitane ; Pappus, tipul bătrînului ridicol, poate fi socotit drept strămoșul cunoscutului Messer Pantalone ; Bucco — cu obrajii lui umflați — va desemna prin excelență pe netot ; Mandacus pe mîncăul insațiabil, iar Panniculus — cu costumul lui făcut din bucățele diferit colorate — pe arlechinul de mai tîrziu.

Cîteva cuvinte, acum, și despre *mime*. În lumea latină, genul s-a bucurat de mai multă notorietate decît în mediul grec. Avem de-a face cu o categorie de farse bufone, cu predilecție pentru situații și personaje vulgare, uneori cu aluzii politice, în genere cu aplecări caricaturale vecine adesea cu indecența. Firește, nu este cazul să așezăm mimele în rîndul formelor dramatice superioare ; însă, nici să le disprețuim în întregime. Cîteodată, alături de

coborîri aproape obscene în vulgaritate, își făceau drum în ele și accente de o anume ținută morală. E posibil ca și această împerechere de contraste să fi contribuit la popularitatea lor. Într-adevăr, mimele puteau astfel să împace multe gusturi : și ale amatorilor de scene rudimentare sau licențioase, ca și ale naturilor rafinate, dispuse să aprecieze o reflecție filosofică, să rețină o maximă morală, să se bucure de o frază poetică.

În dezvoltarea sa, comedia latină — aceea care pe un fond grec a putut să imprime cu autenticitate semne latine — a cunoscut două apariții de plenitudine : Plaut și Terențiu. E necesar să ne oprim, cu o seamă de priviri rezumative, asupra fiecăruia în parte.

6. Plaut

Din primul moment, ca autor comic, Plaut[1] a cucerit simpatia publicului. Timp de aproape patru decenii, de-a lungul tuturor anilor lui de creație, această simpatie l-a urmat în mod statornic și edificator. Numeroasele lui tribulații

---

[1] Marcus Accius Plautus a trăit între anii 251 și 184 î.e.n. S-a născut în Umbria, dintr-o familie de plebei. Pornit de tînăr în căutarea existenței, a cunoscut situații care aveau să-l apropie de teatru. Va reveni dezamăgit la Roma, ruinat în urma unor inițiative comerciale nereușite. După alte numeroase înfrîngeri și greutăți, și-a găsit drumul definitiv al existenței devenind maestru al scenei comice latine.

Din multele comedii pe care le-a scris, ni s-au păstrat în întregime douăzeci : *Amfitrion, Asinaria, Aulularia, Bacchidele, Captivii, Casina, Cistillaria, Curculio, Epidicus, Menechmii, Negustorul (Mercator), Soldatul fanfaron (Miles gloriosus), Stafia (Mostellaria), Persanul (Persa), Cartaginezul (Poenulus), Înșelătorul (Pseudolus), Frînghia (Rudens), Stichus, Omul cu trei dinari (Trinumus), Truculentus.*

din perioada de formaţie îi dăduseră prilejul să cunoască oameni şi moravuri, să pătrundă în diferite medii, să se amestece cu mulţimile de stradă, să cunoască zarafi, intriganţi, negustori de sclavi, intermediari de tot felul, clienţi ai tavernelor, curtezane ş.a. Sînt realităţile din care va extrage şi filtra material pentru comediile sale. Totodată, nu va înceta să se instruiască, perfecţionîndu-şi limba şi adîncindu-se în studiul literaturii greceşti.

Subiectul din *Amfitrion* a fost împrumutat din tradiţiile populaţiei doriene, reputată pentru puţinul ei respect faţă de Jupiter. Zeul se îndrăgosteşte de Alcmena, soţia lui Amfitrion. Pătrunde în preajma ei, luînd înfăţişarea soţului, în vreme ce acesta se afla într-o expediţie militară. Este însoţit de Mercur, care s-a deghizat în Sosie, sclavul lui Amfitrion. Alcmena, nebănuind subtituirea, îl primeşte. În mod neaşteptat survine şi adevăratul Amfitrion. Întîlnirea dintre cei doi Sosii şi cei doi Amfitrioni dă naştere la dispute şi echivocuri. Acestea ajung pînă într-un punct în care aproape că nu mai ştim care din ei sînt cei legitimi. Scenele se succed cu o vervă comică desăvîrşită. Sentimentul de tandreţe al Alcmenei constituie în desfăşurarea acţiunii un punct mînuit de poet cu adevăr psihologic şi cu abilitate. Blefaron, ales ca judecător, ezită să se pronunţe în favoarea unuia sau altuia dintre împricinaţi.

Tema continuă să îşi păstreze vigoarea. Ca resurse comice, istoria teatrului o numără printre cele mai caracteristice. Au reluat-o cu mijloace dramatice moderne autori de seamă, între care trebuie să amintim pe Molière, Kleist şi Giraudoux.

În *Aulularia* avem un tablou sugestiv al avarului şi al avariţiei. Euclion, un bătrîn zgîrcit,

a găsit ascunsă în pămînt o ulcică de galbeni. Din această clipă, nu mai are liniște ; norocul i-a zdruncinat mintea. Trăiește tot timpul cu teama că i se va fura comoara. Cercetează necontenit locul unde a ascuns-o. Devine bănuitor față de toți. Intră în panică ușor, la orice gest, la orice mișcare. Nu mai iese afară din casă, nici măcar pentru a-și ridica alimentele distribuite gratuit în zilele de serbări publice. E temător, pînă și de copiii săi. Din nemișcarea ei, în locul unde a ascuns-o, ulcica blestemată domină toată activitatea casei. Liconide, pentru a obține ca Euclion să-și dea consimțămîntul la căsătoria lui cu Fedra, fiica acestuia, pune la cale furarea comorii. Scena de disperare a zgîrcitului, în momentul cînd nu mai găsește ulcica la locul ei, este celebră. În traducere liberă, un fragment :

«...Sînt pierdut... m-au ucis... am murit ! Unde să alerg ? Unde să nu alerg ? ! Stai !... Stai !... Dar pe cine să opresc ? Pe cine, pe cine să opresc ? Nu știu, nu mai știu nimic... Sînt orb ! Unde să mă duc ? Unde mă aflu ? Cine sînt ? Nu-mi mai am capul pe umeri, nu mai știu ce e cu mine. Ah !... vă rog, vă implor, vă cad în genunchi, veniți-mi în ajutor, arătați-mi pe acela care m-a furat... Iată-l, iată-l colo !... Voi, voi, aceștia care vă ascundeți sub hainele voastre albe și care vă așezați pe bancă, vreți să păreți oameni cinstiți... Tu, tu, vorbește ! Hei, vreau să te cred : chipul tău îmi spune că ai fi om cumsecade. Ce ? De ce rîdeți ? Vă cunosc eu, pe toți ; știu bine că aici sînteți mulți hoți. Ce ? Nu ? Nimeni nu a furat-o ?... Mă sufoci, mă omori... Spune, spune o dată, cine e ?... A, nu știi ? Vai, vai nenorocitul de mine !... Sînt pierdut. S-a sfîrșit cu mine !...»

Modul acțiunii din *Soldatul fanfaron* stă în înfrîngerea căpitanului Pirgopolinice, un viteaz

de carton. Îngîmfarea îl împiedică de a vedea cursele ce i se întind. Răpeşte o tînără fată, convins că aceasta îl va şi iubi. Ajutată de un sclav abil, tînăra fată se salvează din ghearele răpitorului ; în plus, îl şi înşeală. Căpitanul fanfaron e de două ori ridicol : întîi prin pretenţia de cuceritor, deci favorit al lui Venus, apoi prin vanitatea de viteaz, deci ales al lui Marte. Se crede, deopotrivă, idol al femeilor şi spaimă a duşmanilor. Pînă în cele din urmă va plăti prin înfrîngeri ilariante pentru ambele trăsături.

Trecem peste subiectele celorlalte comedii. S-ar spune că Plaut nu ţinea la originalitate. Realitatea, însă, este alta. Comediile acestui poet răspundeau la cerinţe specifice publicului latin, doritor de spectacole vii şi amuzante. Esenţialul pentru Plaut era ca acest public să rîdă cu convingere şi sinceritate. Poetul, în afară că era un favorit al mulţimilor, s-a bucurat şi de preţuirea păturii culte. În limba comediilor lui, care întrunea aprecieri unanime, găsim cuvinte şi construcţii din vorbirea magistratului, a negustorului, a meseriaşului, a sclavului, a curtezanei, a omului de pe uliţă, toate acestea într-o înlănţuire pitorească, pe registre variate, urcînd de la izbucniri vulgare pînă la înălţimi de poezie adevărată. Mijloacele lui variate fac ca pe scenă să trăiască tot felul de situaţii şi atitudini : violenţe plebeiene, accente elegiace, expresii injurioase, treceri de la vorbirea rudimentară de port sau de piaţă la vorbirea mai distilată a păturilor cultivate. În totul, deci, un mozaic pitoresc, sugestiv, întreţinînd o impresie statornică de viaţă şi de mişcare.

Multe personaje sînt tributare noii comedii greceşti şi anume aceleia care îşi impusese, nu atît să prezinte caractere propriu-zise, ci să

creeze atmosferă vie, agreabilă, totodată şi cu tendinţe moralizatoare. Citām : *bătrînul* — aşa-numitul *senex* — ridicol, în rivalitate sentimentală cu fiul său, prezumţios, candidat la graţiile curtezanelor, mîndru de severitatea lui, ceea ce însă nu va împiedica să fie înşelat cu uşurinţă, batjocorit şi jefuit ; *soldatul fanfaron*, un fel de *condotiere* ratat şi gălăgios, convins că toată lumea îl admiră ; *parazitul*, nesătul, gata de orice tranzacţie, dispus eventual să vîndă chiar şi pe propria-i fiică, trecînd fără scrupule de la adularea patronului său la ironii şi injurii în spatele acestuia. Cu tinereţea, Plaut e darnic. Adolescenţii lui sînt îndrăgostiţi ; unii au calităţi, în vreme ce alţii sînt risipitori, fluşturateci, violenţi şi geloşi. Poetul le ia tuturor partea, chiar şi celor capricioşi. Piesele în cauză apar ca un triumf al tinereţii şi deopotrivă ca o sărbătorire a vicleşugului, cînd prin acesta iubirea tînără poate fi apărată şi salvată.

Dar principalul personaj — «regele» teatrului lui Plaut — este sclavul. Prezenţa lui umple întreaga comedie. Îi găsim pe sclavi în centrul acţiunii ; intervenţiile lor susţin intenţiile comice ale poetului. Precizăm : ei sînt aceia în care îndrăgostiţii îşi pun nădejdea, care izbutesc să păcălească pe bătrînii abuzivi şi zgîrciţi, care scot în evidenţă ridicolul îngîmfatului ş.a. Nimic nu îi descurajează, abătîndu-i cumva de la drumul urmărit. Sînt inventivi. Dacă se întîmplă ca o şiretenie să nu le reuşească trec îndată la alta, cu şi mai multă vervă şi imaginaţie. Jocul cu focul nu îi sperie. Sînt maeştri ai vicleniei ; însă în dese cazuri îşi pun această viclenie şi în serviciul unor cauze cinstite.

Înţelesurile morale din comediile lui Plaut merită să fie subliniate. Poetul nu se sfieşte să demaşte vicii şi vicioşi : sclavi şireţi, bătrîni beţivi sau zgîrciţi, părinţi denaturaţi, copii in-

graţi, negustori imorali, paraziţi, linguiştori, proxeneţi. Nu mai puţin, poetul pare mulţumit cînd poate înfăţişa şi făpturi nobile, curajoase, capabile de virtuţi şi sentimente înalte : fete tinere care prin demnitatea lor neutralizează unele turpitudini ale părinţilor, prieteni devotaţi, soţi care îşi sînt credincioşi unii altora, părinţi cinstiţi şi copii valoroşi, îndrăgostiţi care pun în sentimentul lor onestitate şi poezie.

S-a spus uneori că în comediile lui Plaut ar exista şi o anume imoralitate. Faptul, oricum, trebuie privit cu pătrundere și circumspecție. În lumea latină nu tronau numai acele virtuţi care au devenit memorabile ; existau şi realităţi din acelea pe care Plaut ni le-a dezvăluit cu umor, cu pitoresc, pe alocuri cu un sarcasm necruțător. Notăm : aspecte ale străzii, ale prăvăliilor, ale furnicarelor de traficanţi şi oameni de afaceri, ale risipitorilor stăpîniţi de curtezane, ale unor interioare domestice sfîşiate de certuri conjugale, ale goanei după plăceri, ale unor psihologii deformate prin brutalitatea jocurilor de circ, ale unor mulţimi amorfe de metropolă, multe din acestea putînd ca în umbra măreţiilor oficiale să îşi practice în voie destrăbălarea ori gustul de vulgaritate. În lumina acestor fapte, putem înţelege că Plaut nu a fost numai autor de comedii bufe ori licenţioase, ci şi un preceptor de filosofie practică, de lecţii scoase direct din moravuri înconjurătoare.

Realismul şi vivacitatea din comediile lui Plaut se inspiră din lumea concretă pe care ne-a zugrăvit-o. O parte din personaje, ca şi din efectele comice, erau luate din fondurile populare şi indigene ale reprezentaţiilor teatrale : attelane, mime, măşti ş.a. Poetul, însă, le-a imprimat întotdeauna şi nota sa personală. Era înzestrat cu o mare putere de inventivitate. Înţelegea să rămînă cît mai aproape de colori-

turile şi de expresia generală a limbii vorbite. Alterna părţi vorbite *(divertia)* cu părţi cîntate *(cantica)*; nu s-a putut stabili dacă faptul provenea de la modele greceşti sau dintr-o iniţiativă personală. Ca mijloace comice, de asemenea, găsim o gamă bogată, de la comicul de gesturi, de parodie, de caricatură şi de limbaj pînă la cel de caracter.

În dezvoltarea comediei, Plaut a înscris un moment fundamental. De-a lungul vremurilor va găsi imitatori de seamă : Molière şi Regnard în Franţa ; Shakespeare şi Addison în Anglia ; Lessing în Germania.

7. Terenţiu

Celălalt mare poet comic al latinităţii a fost Terenţiu[1]. A avut în vedere modele greceşti, în genere aceleaşi care l-au influenţat şi pe Plaut. Şi-a luat însă şi o seamă de libertăţi, corespunzătoare firii şi înclinaţiilor sale. Plaut gravita înspre partea de amuzament din mode-

[1] Publius Terentius Afer s-a născut la Cartagina, în anul 192 î.e.n. Făcut prizonier de către piraţi, a fost vîndut ca sclav la Roma. L-a eliberat senatorul Terentius ; poetul îi va împrumuta numele, drept semn de recunoştinţă. În casa lui Scipio Aemilius, protector al artei şi al artiştilor, avea să lege cunoştinţe cu poeţi, oameni de spirit şi aristocraţi de seamă din epocă. Aici îşi va preciza linia de gîndire, tonul poetic, linia de rafinament şi eleganţă. Cariera de scriitor i-a fost scurtă. Întorcîndu-se din călătoria în Grecia, cu un număr de piese noi imitate după Menandru, a fost surprins de furtună pe mare. O altă versiune pretinde că i s-ar fi înecat numai manuscrisele, ceea ce însă de amărăciune i-a grăbit sfîrşitul, în 158 î.e.n.

Din opera lui ni s-au păstrat şase piese : *Andria, Hecyra, Heautontimorumemos, Eunuchus, Phormion, Adelphoe.*

lele lui greceşti ; Terenţiu, însă, înclină spre partea lor de sensibilitate, de analiză, de pătrundere psihologică. Spre deosebire de Plaut, care se mărginea să zugrăvească lumea romană, Terenţiu va practica o direcţie mai largă, mai impersonală ; eroii săi nu sînt doar latini sau greci, ci oameni în general.

Eunuchus — cea mai reprezentativă dintre comediile lui Terenţiu — este în măsură să ilustreze întreaga sa creaţie comică. Piesa datează din anul 162 î.e.n. În centrul acţiunii aflăm şiretlicul tînărului Cherea. Deghizat în eunuc, el se introduce în casa unei curtezane unde se afla tînăra fată de care este prins sufleteşte. Aceasta va ajunge să se căsătorească cu omul iubit, însă numai după ce mai întîi va fi descoperit că se trăgea dintr-o bună familie ateniană. În alte episoade, menite să dea piesei colorit şi intensitate comică, găsim dragostea lui Fedria pentru curtezana Thaïs, neînţelegerile cu falsul viteaz Thrasan şi linguşirile parazitului Gnatton.

Pasajul în care acest Gnatton se zugrăveşte pe sine, înfăţişînd totodată şi un portret al parazitului, e celebru. Un fragment :

«...Dă-ţi seama că există oameni care vor să pară mult, să treacă drept întîii printre oameni, dar care în prezent nu sînt nimic. Ei bine, iată-i, aceştia sînt muşteriii mei ! Mă apropii de dînşii, nu ca să le dau prilejul să rîdă de mine, ci pentru a le surîde eu cel dintîi, pentru a le deveni agreabil, arătîndu-mă plin de admiraţie faţă de inteligenţa lor. Cînd ei spun ceva, de îndată mă declar de părerea lor. Spun contrariul ? Imediat îmi schimb şi eu părerea. Zic ei nu ? Spun : *nu*. Da ? Spun : *da*. Cum s-ar zice, îmi fac o lege din a-i aplauda pe toţi, întotdeauna. Ascultă, du-te liniştit ; iată, ţi-am dat în

mînă un meşteşug care astăzi rentează mai bine ca oricare altul...»

În zugrăvirea caracterelor, Terenţiu ţinea să fie verosimil, păstrînd măsura bunului-gust şi a bunului-simţ, manifestînd oroare pentru exagerări. Personajele apar lucrate ca nişte portrete. Situaţiile aduse pe scenă păstrează ritmul şi proporţiile vieţii de toate zilele. În loc de vehemenţe şi caricaturizări, ca de atîtea ori la Plaut, poetul zugrăveşte tipuri şi caractere. Exemple : parazitul nu mai este veşnicul flămînd, ci un intrigant cunoscător de oameni, spiritual şi inteligent, sigur pe mijloacele sale, abil în mînuirea lor ; soldatul fanfaron continuă să mintă, să îşi proclame isprăvile cu emfază, să povestească despre cuceririle lui amoroase, dar cu o anume măsură, într-un mod mai plauzibil. Sclavii lui Terenţiu nu mai sînt tot atît de îndrăzneţi şi impertinenţi. Tinerii denotă mai puţină vehemenţă în a-şi striga dorinţele. În felul cum îşi fac jurăminte eterne, se strecoară şi o anume reţinere ; tandreţea ia locul nebuniei. Curtezanele deţin un loc mai redus ; eroii lui Terenţiu, în contrast cu ai lui Plaut, gravitează spre dragostea şi fericirea conjugală. Bătrînilor, chiar celor cu scăderi şi vicii, li se respectă demnitatea vîrstei. Sclavii nu seamănă unul cu altul ; au psihologii diferite. În *Andria*, de exemplu, găsim trei sclavi : Sosie — un vechi libert — e devotat şi serios, Dave este un intrigant fără pereche, iar Byria e greoi la minte şi mojic. Personajul curtezanei e lăsat mai în umbră ; în schimb, răsare în lumină farmecul curat şi onest al fetei tinere. Terenţiu percepe diferenţele şi reliefurile situaţiilor, pătrunde psihologia vîrstelor, respectă nuanţele, dă caracterelor viaţa corespunzătoare naturii lor intime.

În analiza de caractere poetul împletește și elemente epice. Îndrăgostiții lui sînt naturi bune, alese. Chiar și curtezanelor li se atribuie sentimente oneste, acțiuni generoase, atitudini delicate. Din toate piesele iradiază o atmosferă de calm și reflecție, pe alocuri chiar cu notă învăluitoare. Detaliile vieții de familie ne sînt comunicate în mod cald și afectuos. Fiecărui personaj îi este atribuită și o trăsătură aleasă : demnitate în fața jignirii și a nedreptății, putere de a suporta suferința în tăcere, devotament, generozitate, tandrețe iertătoare, calm în prezența furtunii dezlănțuite sau în presimțirea acesteia. Terențiu compune personaje virtuoase, capabile să smulgă spectatorilor înduioșări și lacrimi. Pune în lumină caractere obișnuite, de oameni onești, în lupta lor cu viața de toate zilele. Nu întîlnim la acești oameni nici viclenie, nici ingeniozitate, nici vervă ; au mai multă inimă, mai mult omenesc, mai multă pondere în raporturile lor cu semenii. Îndrăgostiții pun în sentimentul lor cinste și emoție ; copiii își respectă părinții ; la rîndul lor, părinții sînt blînzi, clemenți, înțelegători față de sentimentele copiilor și dreptul lor la fericire.

E adevărat, în oarecare măsură, piesele lui Terențiu sînt comedii fără comic. Însă ceea ce aceste comedii pierdeau ca forță scenică recuperau ca semnificație morală. Toleranța și înțelegerea arătată față de zbuciumul vieții ne comunică o umanitate capabilă să ne sporească simpatia pentru om și să ne dea o nouă încredere în puterile sufletești. Lui Terențiu îi aparține reflecția de neuitat : «Sînt om și nimic din ceea ce este omenesc nu îmi rămîne străin» (*«Homo sum, humani nihil a me alienum puto»*).

Posteritatea lui Terențiu este impunătoare. În mănăstirile medievale, într-o epocă în care amintirea teatrului clasic se ștersese, spiritul lui

Terențiu continua să trăiască. Renașterea și-a făcut un titlu de glorie din a-l readuce în actualitate. Montaigne considera că limba comediilor lui exprimă în mod fericit stările și mișcările sufletești. Molière s-a inspirat direct din aceste comedii în *Vicleniile lui Scapin* și *Școala bărbaților*. Erasm și Melanchton au văzut în Terențiu un mare emisar al latinității. În programele de studiu de la Port-Royal i se rezerva un loc caracteristic. Bossuet și La Bruyère l-au prețuit ca pe un mare poet. Diderot i-a consacrat pagini entuziaste. Astăzi, încă, este în centrul multor studii și comentarii erudite.

8. Declinul teatrului latin

Perioada imperială, atît de proprie pentru înfloriri în alte direcții culturale, în teatru s-a dovedit însă ingrată. Politica de «*panem et circenses*», din perioadele de declin ale imperiului, a dat artei și mișcării dramatice lovituri de grație. Multă vreme, încă, se vor programa concursuri și reprezentații dramatice ; acestea, însă, nu se vor putea sprijini ca la început pe suflul plin de mîndrie și de autoritate al cetății, ci sînt lăsate tot mai mult pe seama șefilor de trupe actoricești *(dominigregis)*. Focul creației dramatice — se poate spune — era ca și stins. Publicul, și el, obișnuit acum cu manifestările de arenă, nu mai avea nici răbdarea și nici înțelegerea necesară pentru piesele propriu-zise de teatru, fie acestea tragedii sau comedii.

Către sfîrșitul secolului I e.n., procesul tragediei latine era ca și încheiat. Se ștergea în mod vizibil tot ce mai putea să amintească despre legăturile acestei tragedii cu cea greacă. Piesele propriu-zise, cu arhitectură constituită, dispăreau ; le luau locul mai mult frînturi izo-

late, avînd ca trăsătură comună doar tonul lor liric. Cîntecul trecea înaintea textului. Partea de spectacol, cu plăcerile imediate pe care le putea trezi în spiritul ascultătorilor, se bucura de mai multă consideraţie decît laturile de reflecţie şi de emoţie artistică adevărată. Corul apunea şi el, în favoarea *solistului*. Acesta mima, dansa, recita, cînta ; ajungea astfel să personifice numeroase tipuri, monopolizînd în favoarea lui aproape întreaga acţiune şi reducînd pe toţi ceilalţi la roluri de figuraţie.

Mima şi pantomima, astfel, vor căpăta precădere. Din această clipă, exegeza dramatică aluneca în umbră. Nu mai există criterii ferme de creaţie poetică ; pe primul plan vor trece tehnicienii punerii în scenă şi ai părţilor de spectaculozitate pură. Poeţii, în genere, nu vor mai compune din vocaţie creatoare, ci pentru a măguli în mod interesat gusturile publicului. Temele cu putere edificatoare dispăreau ; majoritatea preferinţelor alunecau în mod vizibil spre situaţii erotice şi libidinoase, spre exaltarea simţurilor sau spre satisfacerea gustului de senzaţional. Mimele îşi luau subiectele din viaţa zilnică, cu predilecţie vădită pentru situaţii vulgare, pentru personaje de extracţie inferioară sau pentru fapte capabile să excite curiozitatea. Relieful lor caricatural tindea de regulă spre impudicitate. Sub formă de aluzii, se strecurau cîteodată şi chestiuni politice ; multe din acestea, însă, nu mai prezentau ascuţişuri satirice, ci se pierdeau în linguşiri la adresa cezarului sau a unor potentaţi cunoscuţi ca fiind în graţia acestuia.

Încercările unor împăraţi de a reabilita creaţia dramatică nu au reuşit. Concurenţa jocurilor de circ se dovedea zdrobitoare. Diferite apeluri la toleranţă şi sentimente umanitare, unele din

acestea cu accente de filosofie stoică, au rămas neputincioase în fața pasiunilor și bețiilor comune.

Teatrul roman a ieșit astfel din actualitate; nu însă și din istorie. Îl vom reîntîlni, adesea, ca model și sursă de influențe în diferite etape din evoluția teatrului și a literaturii dramatice universale.

Capitolul al V-lea

TEATRUL ORIENTAL

1. Teatrul hindus

Este bine stabilit că iradierile elenismului, mai ales în urma expediției lui Alexandru cel Mare, s-au făcut simțite și în teatrul antic hindus. Trebuie să precizăm, însă, că aceste iradieri nu au fost atît de puternice încît să acopere ori să transforme fondul local. În *acestea,* în primul rînd, trebuie să căutăm adevărata imagine a teatrului despre care ne ocupăm.

Începuturile sînt străvechi. Se presupune că anume balade dialogate și imnuri sacre din *Vede* și *Upanișade* erau rostite cu mimică, gesturi largi și ton declamatoriu. Atît brahmanismul, inițial, cît și budismul, mai tîrziu, au înscris în tradițiile lor manifestări dramatice.

Ne atrage atenția mai întîi *Nātya Castra,* un imn vedic datînd din secolele III—II î.e.n. Este atribuit lui Bharata, personaj legendar întrunind în el semnificații și simboluri din viața tribală a lumii indiene. Plecîndu-se de la un mit — Brahma încredințează lui Bharata puterea teatrală — se ajunge la ceea ce cu termeni moderni am putea numi un manual teoretic și

practic de teatru. Se afirma că teatrul are misiunea să reprezinte adevărul şi viaţa. El se adresează tuturor oamenilor, procurîndu-le învăţăminte utile şi delectări sufleteşti. Pe scenă pot fi înfăţişate atît acţiuni bune cît şi acţiuni rele, ale oamenilor ca şi ale zeilor. Are posibilitatea să nu lase la o parte nimic din ceea ce ar fi în stare să exprime aspiraţia la perfecţiune : religia, morala, ştiinţa, virtutea, bunele exemple, deopotrivă şi lecţiile scoase din constatarea greşelilor comune. Ni se dă un tablou al sentimentelor capabile să pună sensibilitatea spectatorilor în stare de vibraţie : iubire, veselie, milă, groază, eroism, teamă, dezgust, admiraţie. Aflăm amănunte despre organizarea reprezentaţiilor, costume, recuzite, procedee de joc dramatic, ca şi despre anume convenţii practicate în exprimarea sentimentelor. Problema actorului este tratată cu o grijă aparte. Acestuia i se cereau : «...prospeţime, frumuseţe, o figură deschisă şi agreabilă, ochi alungiţi, buze roşii, dinţi frumoşi, un gît rotund, braţe bine făcute, o talie suplă, coapse puternice ; în plus, graţie, farmec, demnitate, mîndrie...».

Cele mai vechi piese hinduse despre care avem indicii provin din literatura sanscrită budistă. Se citează în această privinţă dramele scrise în secolul I sau al II-lea e.n. de către Asvaghosa, o somitate teologică. O altă serie de piese, datînd probabil din secolele III-IV e.n., atribuite fără deplină certitudine brahmanului Bhasa, prezintă interes prin deschiderile lor spre conţinuturi epice. Subiectele erau luate din legende ; se învecinau ca formă şi înţeles cu epopeea naţională.

Însă, în această perioadă a teatrului hindus, principala notorietate revine piesei *Căruciorul de argilă (Mreaha-Katika)*. Din unele date, în prolog, ar reieşi că autorul este S h u d r a k a,

un rege puţin cunoscut, reputat însă ca maestru în studiul *Vedelor*, în ştiinţa matematicii, în meşteşugul de a conduce elefanţii, ca şi în arta iubirii. Avem aici o dramă a unei iubiri pasionate şi pure, silite să se desfăşoare într-o lume dominată de interese, de cruzimi, de complexe gata să alunece în oricîte injustiţii şi jigniri nemeritate. Totul, însă, se va sfîrşi cu bine. Nelegiuirile vor fi descoperite ; vinovatul fuge ruşinat ; înţelepciunea, curajul şi generozitatea îşi vor primi răsplata cuvenită ; în cele din urmă, justiţia imanentă a putut să-şi spună cuvîntul.

Există impresia că şi celelalte piese hinduse din această epocă erau construite după acelaşi tipar. Reprezentarea lor dura îndelung. Imaginaţia autorilor, neconstrînsă ca în creaţia greacă de reguli şi unităţi, era liberă să prelungească şi să complice oricînd intriga. Sentimentul tragic, în genere, era străin vechiului spirit hindus. Lipseau şi digresiunile filosofice ; teatrul, în concepţia hindusă, trebuia să se reazeme pe acţiuni, nu pe discursuri.

Perioada clasică a teatrului hindus este dominată de figura lui K ā l i d ā s a[1]. În centrul operei se află *Sacuntala*, un poem dramatic în şapte acte, parte în proză, parte în versuri. Subiectul este împrumutat din *Mahā-Bhārata*, marea epopee hindusă. Ni se înfăţişează o largă frescă de personaje şi situaţii în

---

[1] Celebru poet, reprezentînd în India veche — deopotrivă — creaţia epică, lirică şi dramatică. În genere, se cunosc doar puţine lucruri despre viaţa lui. Se crede că ar fi trăit la curtea regelui Vitramaditya (380—413 e.n.), în grupul celor «nouă perle» cuprinzînd poeţi, artişti şi filosofi ce dădeau strălucire epocii. Operele sale sînt caracteristice prin cunoaşterea delicată a sufletului omenesc, prin filosofia lor de împăcare blîndă cu viaţa, prin imaginaţia bogată, prin stil curgător, sincer şi încărcat de poezie.

care fondul mistic sau legendar nu s-a stins cu totul, ci continuă să licărească, atîta cît să îmbrace realismul epocii într-un veşmînt de visare şi poezie. Povestea include în ea o vastă gamă de sentimente : pietate filială, iubire, înţelepciune, ingratitudine, resemnare, nădejde, putere morală de a îndura suferinţe, reculegere, loialitate în recunoaşterea greşelii, încredere în forţa imanentă a adevărului.

Tot poemul se scaldă într-o atmosferă de graţie, de lumină şi de parfumuri. Există în el naivităţi şi locuri comune. Blestemul care dezlănţuie drama ar putea să pară copilăresc. Tema inelului, ca mijloc de recunoaştere, e larg folosită în drama universală. Acţiunea, totuşi, stîrneşte interes şi emoţie. Lirismul piesei atinge adesea registre sublime. Este în cauză o dramă a iubirii şi a visării, prinsă în tablouri feerice şi romanţioase. Să ne gîndim, de exemplu, la scena în care Sacuntala, însoţită de mama ei adoptivă, de doi asceţi şi de îngrijitoarea sa pleacă spre soţul care întîrzia să se reîntoarcă. Este o despărţire emoţionantă. Miraculosul şi realul se întîlnesc într-o tulburătoare simbioză. O profuziune de imagini, metafore, subtilităţi ale simţirii, colorituri ori accente lirice, lăsînd impresia că pe alocuri depăşeşte măsura ; în realitate, aceasta nu priveşte numai pe Kālidāsa, ci ţine de o trăsătură tipică în însăşi natura vechii literaturi hinduse.

Alţi doi poeţi — Harshadeva (sec. VII) şi Bhavabhūti (sec. VII—VIII) — au menţinut teatrul hindus pe înălţimile la care îl ridicase Kālidāsa. Piesele celui dintîi (*Ratnavali, Priyadarsika, Naganada*) tratează pe linii tradiţionale teme religioase şi teme de iubire. Ce interesează, îndeosebi, e felul cum autorul ştie să creeze în jurul lor o atmosferă sugestivă de sunete şi culori, să îmbine în poezia textu-

lui elemente muzicale și decorative, să includă în episoadele acțiunii dansuri de caracter, să dea întregului spectacol atît înțelesuri reale cît și aspecte de feerie. De la celălalt poet ne-au rămas trei piese: *Mahāviracarita*, *Uttarāmacarita* (cu subiecte luate din *Rāmāyana)* și *Mālatîmādhava*, cu elemente împrumutate din diferite povestiri populare și din observarea vieții, avînd pe alocuri înțelesuri de dramă burgheză și comedie.

În genere, piesele amintite mai sus erau scrise în sanscrită, limbă sfîntă și savantă. Se adresau cu preferință aristocrației. Publicul popular își avea și el manifestările lui dramatice. Din repertoriile acestora ni s-a păstrat un număr de farse *(prahasana)*, compuse în epoci diferite. În sine, aceste farse nu străluceau prin nimic. Găsim totuși în ele accente satirice privind moravurile vremii. Personajele erau luate din marginea societății : libertini, vicioși, curtezane, hetaire, oameni fără căpătîi, paraziți, intermediari, bufoni ș.a. Acțiunea era făcută din situații și intrigi îndrăznețe, cu multe note caricaturale și cu accente critice îndreptate împotriva mentalității de castă a prinților și brahmanilor. Nu știm cu precizie *unde* și *cînd* erau jucate aceste farse. Presupunem că reprezentările aveau loc cu prilejul marilor sărbători, întregind întocmai ca la greci, și mai tîrziu ca la unele popoare medievale, spectacolele de dramă.

Pe deasupra atîtor imperfecțiuni — personificări monotone, intrigi neverosimile, coincidențe artificiale, personaje extreme — dramele indiene impun. Evocările lor înalte ca și poezia lor delicată, descrierile despre natură ca și reflecțiile lor filosofice despre oameni și viață, atmosfera de plutire religioasă ca și nota de

teroare ce se propagă adesea, toate acestea denotă interes pentru valoarea umană, întreţin un climat spiritual de sensibilitate profundă.

2. Teatrul persan

Mişcarea literară în care se încadrează vechea producţie persană de teatru a început după cucerirea ţării de către arabi și după convertirea populaţiei la religia mahomedană. Această cucerire a fost resimţită cu un greu sentiment de durere, nu însă și de înfrîngere. Pentru a recîştiga încrederea populaţiilor de bază ale ţării, principii conducători s-au gîndit să reactualizeze cultul tradiţiilor istorice și naţionale, s-au înconjurat de poeţi, au încurajat o mişcare literară incluzînd în ea și manifestări de teatru.

Dramele persane — așa-numitele *treaziesuri* — își împrumutau subiectele din istoria sfîntă musulmană. În centrul lor stă viaţa profetului Mahomed și a principilor din familia sa. Cele mai de seamă — acelea care reflectă cu adevărat concepţia persană, precum și vibrarea intensă a sentimentului naţional — sînt date de moartea lui Ali, ginerele profetului, și a fiilor săi Hasan și Husein. În marginea acestora apar și alte subiecte, cele mai multe scoase din diferite comentarii arabe asupra *Coranului*.

Dramele cuprind remarcabile frumuseţi lirice. Iată, de exemplu, din drama *Trimisul lui Dumnezeu*, lamentaţiile Fatmei la mormîntul fiilor săi ; nu sînt departe, ca putere emotivă, de acelea ale Hecubei, eroina lui Euripide :

«O, durere ! Sfîşie-mi inima, aşa cum otrava va trebui să sfîșie inima lui Hasan. Şi voi, lacrimi, curgeţi calde și amare, curgeţi din belşug !... Cum aş vrea ca lacrimile ce curg din

ochii lui Husein să-mi ajute să mor ! Vai, Hasan ! Un rîu întreg se scurge din ochii mei. De ce nu pot să îndulcesc puterea otravei care te va răpune !... Şi tu, Husein, află că adun în inima mea toată setea şi toată arşiţa pe care va trebui să le înduri în deşert. Ard, Hasan ! Suferinţa, pe care trupul tău va trebui s-o îndure într-o zi, eu o resimt de pe acum în inima mea ; durerea, iată otrava ce-mi macină fiinţa ! Husein, află că eu, mama, am fost înaintea ta în deşertul Karbelei ! Oh, cum mă chinuie setea ! Voi, femei din Medina, suspinaţi, strigaţi ca o leoaică după puii ei răpiţi ; împletiţi durerea voastră cu durerea mamei lui Husein ! Cu lacrimile din ochii voştri stingeţi-mi focul ce mă topeşte ! Să luăm doliu, chiar înainte de moartea copiilor ! Să îngenunchem, deci, pe marginea acestor morminte ! Să lăsăm ca din inimile noastre să se prelingă sînge ! Să lăsăm suspinele să curgă în voia lor, să plîngem !...»

În *treazies*-uri, fără îndoială, există o influenţă venită din partea dramelor antice, fie că aceasta s-a produs direct, prin pătrunderi şi supravieţuiri eleatice în Asia de răsărit şi Asia de mijloc, fie indirect prin intermediul culturii arabe. Găsim ca şi în tragediile greceşti o largă simţire a destinului, atît ca valoare religioasă cît şi ca implicaţie morală. În faţa unor fatalităţi ale soartei, eroii nu abdică ci continuă să lupte, cu abnegaţie, cu înălţime de sentiment şi de judecată. Făptura omenească este privită ca o făptură trebuind să fie supusă la probe grele şi îndelungi. Calitatea de conducător de oameni ori de comunităţi omeneşti trebuie plătită cu conştiinţa sacrificiului şi cu puterea de a-l face. Lamentaţiile — care de altminteri sînt abundente — privesc departe ; nu se opresc la dureri personale, la simplele suferinţe ale inimii sau ale omenescului copleşit de evenimente ex-

terioare, ci pun în cauză o luptă pentru adevăr şi soluţii morale. Ideea de răzbunare stăpîneşte multe din gîndurile şi acţiunile personajelor ; ideea, şi aici, nu apare ca un reflex al urii sau ca o izbucnire personală, ci reprezintă în primul rînd un imperativ religios şi moral.

S-a spus că *treazies*-urile ar avea puncte de asemănare şi cu miracolele şi misterele religioase din teatrul medieval occidental. Istoriceşte vorbind, în această situaţie nu mai poate fi vorba de vreo influenţă directă sau indirectă, întrucît acest teatru persan s-a constituit cu mult înainte de apariţia dramelor religioase europene. Dar ideea că scena dramatică poate sprijini opera de predicaţie nu aparţine unui popor anumit sau unei epoci anumite, ci ţine de funcţiunea şi manifestările teatrului în general.

Teatrul persan s-a perpetuat îndelung, fără însă a intra în deprinderile de bază ale poporului, devenind ca în alte comunităţi omeneşti o nevoie de viaţă. A rămas într-o situaţie lăturalnică, de amuzament popular în zile de sărbătoare sau de ornamentaţie pentru fastul şi decorul acestora.

3. Teatrul chinez

Încă din perioada ei de începuturi, poezia chineză a dovedit şi ştiinţă, şi rafinament. E greu de stabilit dacă era tributară altor literaturi, sau dacă s-a manifestat încă de la început cu deplină originalitate. Majoritatea părerilor înclină spre aceasta din urmă. Poeţii, emancipaţi de timpuriu de rigoarea religioasă, şi-au îndreptat inspiraţia în direcţii multiple. Între acestea, putem nota : dragoste de natură, plăcerile iubirii, ale prieteniei şi ale bunului trai, toate într-o învăluire discretă, de reţinere,

cîteodată chiar cu semne de resemnare şi scepticism. Teatrul chinez, în bună parte, urmează aceste linii şi tendinţe.

Asupra începuturilor în teatrul chinez există păreri contradictorii. Diferiţi cercetători sinologi situează aceste începuturi în secolele XIX—XVIII î.e.n. ; alţii — în mod mai plauzibil, cel puţin în ce priveşte constituirea unei literaturi dramatice mai ordonate — propun secolul al VII-lea î.e.n. Iniţial, manifestările de teatru constau doar din reprezentaţii de dans şi de pantomimă. Într-o fază următoare, doctrina religioasă cuprinsă în *King* (cărţi sfinte compuse cu două milenii î.e.n.) şi alegoriile religioase ale budismului au impus pe scară largă spectacole cu caracter sacru, şi acestea asemănătoare pînă la un punct cu miracolele şi misterele medievale.

Perioada de aur a teatrului vechi chinez a fost marcată de dinastia Yuan (sec. XIII—XIV). Din această perioadă datează principala colecţie chineză de opere dramatice : *Cele o sută de piese compuse sub dinastia Yuan*. Tot ce ştim cu certitudine despre teatrul antic chinez se bazează pe aceste documente. Raportate la cronologia noastră europeană, aceste manifestări ar trebui cuprinse în evul mediu, ele fiind contemporane cu repertoriul trubadurilor şi cu epoca lui Ludovic cel Sfînt ; raportată însă la stadiul pe care îl reprezintă în evoluţia culturii chineze, ele pot fi atribuite antichităţii.

Ca trăsătură generală, întîlnim în teatrul vechi chinez un amestec continuu de visare şi realitate, propriu firii chineze şi înclinaţiilor ei temperamentale. Sporadic, în toiul unor situaţii tragice, se puteau ivi şi anume momente triviale sau scabroase. Pînă la sfîrşit, însă, spiritul chinez de fineţe şi de măsură izbutea să redea lucrurilor ţinuta lor convenabilă şi poli-

ticoasă. Un principiu conducător era ca piesele să fie morale. Este condiția prin care aceste piese își cîștigau drept de cetățenie în sensibilitatea comună. Deznodămîntul pieselor aducea de regulă un triumf moral : binele întotdeauna răsplătit, răul pedepsit, oarecum ca în melodramele noastre moderne. Între virtuți, cele familiale — respectul față de părinți, cultul strămoșilor — se aflau în deosebită cinste. Casa fără copii era privită ca amenințată oricînd de blesteme și nenorociri. Condiția curtezanei e superioară celei întîlnite în comediile lui Plaut : nu instrument de plăceri și vanități ușoare, ci făptură capabilă să se instruiască, să își redobîndească o linie morală, să capete frumusețe sufletească. Apărea adesea și un alt personaj feminin : intermediara de căsătorii, în vocabularul nostru popular pețitoarea. În comedia altor popoare, personajul rămîne în afara ordinii morale : *meretrixa* în teatrul latin, *ruffiana* în teatrul italian, *alcoviteira* în teatrul spaniol și portughez ș.a.m.d. ; în teatrul chinez, însă, personajul purta în el trăsături de onorabilitate. Cît despre soții, acestea erau prezentate ca făpturi caste, devotate cu trup și suflet îndatoririlor lor conjugale.

Spiritul critic și verva satirică sînt prezente. Religia chineză, cu spiritul ei de toleranță, încuraja oarecum aceste trăsături. Ele se aplecau, deopotrivă, atît asupra unor situații laice cît și religioase. Judecătorii, mai cu seamă, erau o țintă curentă a săgeților critice. Piesele cu implicații religioase puneau în cauză diferite situații locale, majore ca și minore, favorabile umanității ca și ostile acesteia. Se figurau pe scenă cele zece infernuri ale mitologiei naționale, cu multitudinea lor de straturi. Deznodămintele, totuși, erau fericite : după expirație,

tuturor sufletelor li se deschideau perspective de linişte şi fericire.

Se admite că teatrul chinez ar comporta următoarea clasificare : a. drame *istorice*, drame *miraculoase* (cu material legat în mare măsură de superstiţiile populare), drame *judiciare* (teme principale : monstruozitatea crimei, înţelepciunea justiţiei şi a judecătorilor, necesitatea expiaţiei), drame *domestice* (moravuri, conflicte de familie, întîmplări obişnuite), drame de *caracter* (principii ale moralei chineze), comedii de *intrigă* (prin unele îndrăzneli licenţioase se apropie oarecum de spiritul comediilor lui Aristofan şi Plaut), drame *mitologice* (cu elemente de operă şi feerie).

Să ne oprim — ca putînd să exprime spiritul, culoarea, atmosfera şi stilul întregii dramaturgii chineze — asupra unei drame celebre din colecţia amintită : *Cercul de cretă*. Asistăm aici la transpunerea în dimensiuni şi colorituri chineze a unei situaţii ca aceea din legenda biblică despre judecata lui Solomon. Acţiunea se petrece într-o căsnicie chineză poligamică. Soţia principală e vicioasă şi lipsită de caracter ; cea secundară, dimpotrivă, e demnă şi onestă. În complicitate cu amantul său, prima soţie îşi ucide soţul şi denunţă tribunalului pe cealaltă soţie ca fiind autoarea omorului. Judecătorul, un om venal şi ignorant, condamnă fără probe pe Hai Tang ; în plus, îi ia acesteia şi copilul, reclamat de soţia criminală pentru a deveni beneficiara întregii moşteniri.

Dar judecătorul suprem îşi va da seama că în acest proces s-a petrecut ceva neobişnuit. De aici, preocuparea lui de-a afla cu orice preţ adevărul. Aşază copilul în mijlocul unui cerc desenat cu creta pe pardoseala sălii de judecată şi ordonă celor două femei să-l tragă fiecare în partea ei, urmînd să se stabilească ast-

fel cui ar trebui să-i revină. În două rînduri, prima soție a cîștigat. Paznicii se năpustesc cu brutalitate asupra nefericitei Hai Tang. În toiul durerilor, aceasta va găsi însă tăria să strige : «loviți-mă, prefer să mor sub loviturile voastre decît să rănesc acest copil pe care l-am crescut cu atîta trudă !». Din această clipă, judecătorul suprem a înțeles totul. «Destul ! — va striga — cercul de cretă a pus în lumină ce este adevăr, și ce este minciună ; știm acuma care este mama adevărată». Hai Tang primește copilul. Complicii, chemați să dea socoteală, se acuză unul pe altul. Sfîrșitul — dealtminteri ca în toate dramele chineze — dă satisfacție adevărului și dreptății. Judecătorul necinstit își va primi pedeapsa ; martorilor falși li se vor administra cîte douăzeci și patru de lovituri de baston ; iar femeia adulteră și concubinul ei vor fi condamnați la moarte lentă, într-o piață publică. Sfîrșitul, deci, va avea în vedere ca principiile de morală publică să fie respectate în întregime și ca nevoia populară de justiție să capete satisfacție.

Vechea dramaturgie chineză se mișcă pe registre bogate. Nu am putea vorbi de un suflu tragic, în înțelesul deplin al cuvîntului ; în schimb, în esența dramei și comediei ceva din acest suflu a pătruns și vibrează. Ideea că misiunea scenei și a poeziei dramatice este să zugrăvească și să corecteze moravuri apare limpede, edificator.

4. Teatrul japonez

Teatrul japonez este vechi. Se afirmă că ar fi fost tot atît de mult în stima poporului, ca și la greci. Dealtminteri, între teatrul grec și cel japonez există asemănări vizibile. S-a re-

marcat că și teritoriul japonez seamănă cu acela pe care a putut înflori teatrul grec : munți, coaste, țărmuri dantelate, ținuturi insulare, întrepătrunderi ale apei cu pămîntul, colorituri ale luminii, cerului și valurilor.

Teatrul japonez a început prin a avea caracter religios. Evoluînd, și-a asociat în mod treptat și diferite elemente laice, multe din acestea cu predispoziție poetică, tinzînd ca prin sugerare, prin imaginație, printr-un amestec de visare și realitate să pătrundă esența lucrurilor.

Întîlnim, începînd din secolul al X-lea, o seamă de forme embrionare, așa-numitele *monogatari*, vagi încercări de transpunere dialogată — în versuri ca și în proză — a unor situații culese din anecdote, povestiri sau fapte obișnuite ale vieții. Constituirea propriu-zisă a dramei japoneze datează din secolul al XIV-lea. Constatăm acum apariția pieselor *nô*, inițial dansuri-pantomime din ritualul unor serbări religioase, cu timpul agregări mai complexe de lirism, de idei filosofice, de pledoarii etice.

Ni s-a păstrat un repertoriu de 264 piese, compuse pînă către anul 1450. Avem și un tratat teoretic asupra speciei, întocmit de Se-ami Motokiyo (1363—1444). Timp de secole, acest tratat s-a transmis din tată în fiu, ca un document secret, adresîndu-se numai inițiaților ; abia în anul 1909 a fost dat publicității, sub titlul de *Tradiția secretă a teatrului nô*.

Temele, în general, împletesc nota religioasă cu una morală. Întîlnim : preoți budiști, călugări, penitenți, demoni, spirite, credincioși mîntuiți. Totul plutește într-o atmosferă hieratică, cu pronunțate situări simbolice, fără însă ca legătura cu viața și umanitatea să se șteargă vreodată. De fapt, reprezentațiile constau din înlănțuiri din *nô*, cu scopul de-a se înfățișa astfel un tablou integral al vieții, cu etapele,

cu evenimentele ei, cu diferitele datorii pe care le incumbă. Invocația către zei, pacea, războiul, dragostea, frumusețea, meditația, mila, dreptatea, înțelegerea, credința — iată o seamă din aspectele frecvente în conținuturile și mesajele înlănțuirilor amintite.

Unele din aceste *nô* continuă să figureze în repertoriu, ele alcătuind în viața teatrului universal principala contribuție japoneză. Ne oprim, o clipă, asupra celei mai cunoscute : *Aripi* sau *Veșmîntul de pene (Hagoroma)*, datorată lui Motokiyo, autorul despre care am mai amintit. Ideea pornește dintr-o legendă îndepărtată. Pescarul Shirataki și-a însușit aripile pe care un înger le rezemase de un copac. La cererea îngerului de a i le restitui, pescarul refuză, pretextînd că va încredința această pradă tezaurului național. Dar durerea îngerului este atît de mare, încît pescarul, înduioșat și înduplecat, hotărăște să i le redea, însă cu condiția ca în prealabil să-i dăruiască un dans ceresc.

Tradiția amintește și despre o seamă de cuvinte nebunești, un fel de act bufon, *kyogen*, intercalat între episoadele reprezentației grave. Rolul lor ar fi fost acela de a odihni spiritul spectatorilor, după perioadele de încordare ale acțiunii dramatice. Critica se întreabă dacă nu e cazul ca în aceste producții să vedem și ceva asemănător cu ditirambul, adică acea manifestare nucleară din care știm că s-a dezvoltat tragedia și drama satirică.

Piesele *nô*, în partea lor esențială, implicau doi interpreți : un *shite*, personajul protagonist, și secondantul său, un *waki*, de obicei un călugăr. Cercetătorii au stabilit și existența unui alt personaj, care ar fi avut rolul de intermediar poetic între actori și spectatori, semănînd oarecum cu rolul corului în dramele clasice.

Punerea în scenă a pieselor *nô* era condusă cu grijă şi demnitate. Costumele imprimau o notă de măreţie sobră ; pe lîngă rolul lor decorativ, aveau şi semnificaţii rituale. Nu se urmărea producerea de efecte artificiale ; legătura dintre scenă şi public se făcea direct, fără a se recurge la procedee iluzioniste. Masca avea o întrebuinţare mai restrînsă decît la greci ; o purtau protagoniştii şi actorii care interpretau roluri feminine sau personaje supranaturale. Toate acestea ne obligă să credem că reprezentaţiile dramatice în cauză aduceau pe scenă nu simple prilejuri de divertisment, ci subiecte de un ordin mai înalt, cu semnificaţii morale şi religioase. S-a spus, de aceea, că în teatrul japonez au avut însemnătate şi proporţii ca acelea din dramele eschiliene.

Jocul actorilor era făcut din expresii rituale ce puteau să varieze bogat, de la gesturi încete, abia perceptibile, pînă la mişcări vii şi precipitate. Şi unele şi celelalte erau conduse cu un rar simţ al poeziei. Semnele convenţionale abundau ; împletite de aproape cu ritmări muzicale, ele alcătuiau un instrument sensibil şi armonios, deosebit de apt în a exprima gama sentimentelor omeneşti.

Pieselor *nô* le-au urmat cele cunoscute sub numele de *kabuki*. Diferite păreri văd în această schimbare o formă de decadenţă a teatrului clasic japonez, asemănătoare oarecum cu cea petrecută în antichitatea greco-romană. Se ia ca argument de bază în susţinerea acestei teze faptul că în locul vechilor texte poetice, cu implicaţii de gîndire şi de sensibilitate superioară, au apărut reprezentaţii uşoare, făcute din dans, mimică şi joc de marionete. E de văzut, însă, în ce măsură această interpretare ar putea să fie sau să nu fie justă. În orice caz, rămîne în ea ceva discutabil, întrucît ju-

decă realitatea aparte a teatrului japonez cu criterii aplicabile în genere dramaturgiei occidentale.

Oricum, în fiecare din cele două ipoteze apar argumente de care trebuie să ţinem seama. Reprezentaţiile *nô* se adresau mai cu seamă păturilor aristocratice, în speţă castelor sacerdotale şi militare. Se poate admite că semnificaţiile lor ideatice cereau spectatorilor un grad de instrucţie mai pronunţat. Poziţia actorului se va micşora. În piesele *nô*, adesea, autorii jucau ei înşişi în rolurile principale, aşa cum la greci făcuseră Eschil, Sofocle şi Aristofan. De la autori, rolurile aveau să treacă asupra actorilor de profesie, socotiţi de o anume mentalitate ca elemente sociale inferioare, întocmai ca histrionii la romani. Samuraii, care îşi arogau titlul de păstrători ai tradiţiilor naţionale, socoteau de datoria lor să nu asiste la reprezentaţiile dramatice. Inspiraţia poetică, şi ea, părea în scădere ; în loc de-a tinde mai departe spre înălţimi spirituale, părea că se lasă prinsă cu uşurinţă de gusturi scăzute şi vulgarizatoare. Subiectele alunecau spre un realism de tip brutal, neartistic, constînd din intrigi complicate, doritoare de efecte senzaţionale. În schimb luxul scenic continua să sporească simţitor, aducînd astfel o slabă compensaţie crizei de ordin poetic şi moral ce tindea să-şi facă drum în teatru.

Există totuşi şi alte aspecte, despre care s-ar părea că interpretarea de mai sus nu a ţinut seama. Faptul că în *kabuki* apar trăsături populare nu constituia numaidecît un semn de scădere a calităţii intelectuale. Şi în *kabuki*, pe deasupra plusului de cîntec şi de fast scenic, ponderea cade tot pe recitare. În partea coregrafică, deopotrivă şi în aceea rezervată mimicii, continuă să apară tablouri şi interpretări cu valoare ideatică. Poate, într-un fel, anumite

situări de rafinament estetic din piesele *nô* au trecut mai în umbră ; în schimb, conținuturile s-au îmbogățit cu experiențe și viziuni ale sufletului popular, cu elemente noi de realism din viața istorică, socială și psihologică a comunității naționale. O dovadă — de natură de asemenea să corecteze impresia amintită de criză și decadență — o avem și în aceea că genul *kabuki* a produs poeți și opere care prin trecerea timpului și-au asigurat prestigii clasice. Ne gîndim mai cu seamă la poetul Chikamatsu Monzaemon (sec. al XVII-lea), cu două din piesele sale : *Cîntecul plăcerilor (Tsuna to kohara)* și *Luptele lui Kokusenya (Kokusenya Kassen)*. Prima este povestea tristă a unor îndrăgostiți împinși la sinucidere prin neînțelegerea oamenilor și adversitatea împrejurărilor ; cealaltă ne înfățișează figura de proporții titanești a unui pirat celebru.

Între teatrul chinez și teatrul japonez există și puncte de apropiere, și semne deosebitoare. Putem, totuși, să le cuprindem în unele aprecieri comune. Oricum, trebuie să înțelegem că nu le-am putea judeca în totul folosind criterii ca pentru teatrul european. Sînt în joc alte colorituri, alt ritm, alt timp de desfășurare și în genere altă expresie poetică. Evoluția lor a fost mai înceată. În epoci relativ moderne, continuă să păstreze forme vechi. Antichitatea lor s-a prelungit mult, pînă aproape în vremea noastră.

Ce trebuie să deducem din împrejurarea că între acest teatru oriental și cel grec există oarecare asemănări și paralelisme ? E greu să presupunem că pătrunderea teatrului grec s-a putut produce încă de la început, pînă în puncte atît de îndepărtate. Ecouri, da ; în nici un caz, însă, o influență susținută, bazată pe raporturi, afinități și adeziuni spirituale. Trebuie să admitem, deci, că formele teatrului chinez și ja-

ponez s-au configurat prin determinări proprii, în condiţii istorice şi psihologice care le aparţin. Asemănările, acelea care sînt, intră într-o vastă contextualitate generală a culturii. Cele două popoare au avut, în înseşi trăsăturile lor constitutive ca popoare de cultură, chemarea şi înţelegerea ideii de teatru.

Capitolul al VI-lea

TEATRUL MEDIEVAL

1. Preliminarii

În tabloul de viață al lumii medievale, teatrul își are un loc bine definit ; s-a înscris în construcția epocii, ilustrînd și interpretînd cu mijloacele sale instituții, mentalități, stări de spirit, procese istorice și psihologice.

Creația dramatică medievală trebuie urmărită pe două mari planuri : religios și profan. Teatrul religios s-a aflat în slujba bisericii creștine, pe de o parte în numele unor stări de spirit caracteristice în epocă, pe de altă parte ca formă de predicație religioasă. Cît privește teatrul profan, acesta s-a născut și s-a dezvoltat atît ca expresie a unor instituții sau moravuri feudale, cît și ca reflectare a orașelor și a păturilor burgheze, în procesul acestora de emancipare față de feudalitate și biserică.

Pe cea mai mare parte a întinderii sale, teatrul medieval a avut caracter popular. De multe ori, cei disprețuiți și exploatați de ierarhia feudală au găsit în manifestarea lui reazem și mîngîiere. La reprezentațiile de miracole și mistere, în secolele XII—XV, în piețele cate-

dralelor sau pe alte locuri deschise unde se desfăşurau, aceste reprezentaţii atrăgeau un public imens, din diferite straturi ale societăţii. Nu erau mulţimi inerte, venite acolo din indiferenţă sau disponibilitate sufletească ; toate aşteptau ca în situaţiile dramatice produse pe podium să găsească răspunsuri sau chiar edificări pentru unele din grijile, preocupările și aspiraţiile lor.

2. Drama liturgică

Se părea, odată cu victoria creştinismului, că ideea de teatru avea să intre în eclipsă. Un timp, într-adevăr, teatrul a fost numărat printre «chipurile cioplite» care trebuiau dărîmate. În măsura în care prin originile şi afinităţile lui mitologice putea să pară drept o supravieţuire păgînă, într-adevăr, a trecut printr-o seamă de intoleranţe ale vremii. Diferitelor porniri primare, izvorîte în genere din superstiţii, ignoranţă ori simplism neofit, s-au adăugat și proteste mai docte, venite din partea conciliilor sau chiar a unor învăţaţi cunoscuţi ai bisericii. Totuși, nu s-a ajuns niciodată la manifestări de proporţii iconoclaste. S-au înregistrat mai mult acţiuni minore, fără puterea de a se închega într-o mişcare susţinută şi organizată. Explicaţia e simplă : teatrul se întemeia pe o tradiţie adîncă, greu de clintit din rădăcinile ei. În plus, cum vom vedea mai departe, biserica a simţit şi ea nevoia de a păstra ideea de teatru, din motive utilitare şi psihologice privind opera ei de predicaţie.

Drama liturgică — forma iniţială a teatrului medieval — s-a născut în cuprinsul serviciului religios atît ca parte integrantă cît şi ca anexă a acestuia.

În primele timpuri, cultul creştin era simplu, sărac. Dar, pe măsură ce autoritatea bisericii creştine se statornicea, practica rituală devenea şi ea mai bogată, mai fastuoasă. Amintirea vechilor cortegii păgîne, organizate cu prilejul diferitelor serbări sau sacrificii religioase, nemaimărginindu-se, ca în perioada primitivă, la cîteva rugăciuni şi cîntări simple, va tinde şi ea să îşi dea amploare, solemnitate, să împrumute forme şi desfăşurări dramatice. Prin acestea din urmă, capacitatea serviciului religios de a capta atenţia şi emoţia credincioşilor devenea mai directă, mai profundă, mai elocventă.

Drama liturgică a început prin a fi inclusă în serviciul religios, ca o parte festivă a acestuia. Avea drept scop să sublinieze şi să celebreze într-un mod mai sugestiv, prin figurări directe sau alegorice, amintirea unor episoade biblice. În special erau marcate în felul acesta naşterea şi învierea lui Iisus Cristos, sărbătorile Crăciunului şi Paştilor constituind în calendarul creştin principalele momente ale anului religios.

În procesul de constituire şi dezvoltare a dramei liturgice, putem desluşi mai multe faze semnificative.

Prima fază păstrează caracterul strict liturgic. Textele urmează de aproape tradiţia canonică. Invenţia este ca şi inexistentă. Autorii se mărgineau să pună în dialog fapte cu conţinut evanghelic. Spectaculozitatea era minimă. Predomina o preocupare de ordin catihetic : aceea ca masa credincioşilor să cunoască şi să deprindă elementele evangheliilor.

Cea de-a doua fază se caracterizează prin apariţia versificaţiei. Sub formă de intercalări timide încep să se ivească mici piese în versuri. Iniţial, aceste piese erau mai mult imitaţii după

texte liturgice ; cu timpul vor căpăta originalitate, făcînd ca partea în proză să treacă treptat-treptat în umbră.

Într-o a treia fază vom asista la victoria deplină a poeziei asupra prozei. Hexametrul și pentametrul, ambele de tip antic, se extind. Caracterul de liturghie, trecut acum în subordine, devine disparent. Se tinde spre generalizarea stanței. Limba vorbită a poporului începe și ea să-și ceară drepturi. Ne apropiem de o etapă caracteristică în care textul dramelor liturgice ni se va înfățișa în *farcita*, adică un amestec de latină cu idiomuri vulgare. Atîta vreme cît dramele liturgice făceau corp strîns cu serviciul religios, ca părți integrante ale acestuia, ele s-au desfășurat în limba latină. Pe măsură însă ce își constituiau o existență aparte, transformînd momentele rituale în unități dramatice, influența limbii vorbite devenea evidentă și determinantă. Cu cît poporul începea să fie mai interesat de aceste reprezentații, cu atîta dorea să le audă rostite în vorbirea lui curentă. S-a deschis astfel o luptă între limba lui «sacră» și cea «vulgară», luptă care nu a fost nici scurtă și nici ușoară, și în care momentul înscris de drama liturgică își are în mod definit partea lui de însemnătate.

O ultimă fază ar fi aceea de decadență a dramei liturgice propriu-zise. Sub acțiunea perseverentă a influențelor și infiltrărilor profane, era greu ca această dramă să-și mai poată păstra caracterele ei originale. Multe din aceste pătrunderi adăposteau în ele idei și imagini prin care încă din perioada medievală începeau să se anunțe și chiar să se prefigureze unele deschideri ale Renașterii.

În concepția medievală, includerea de reprezentări scenice în cuprinsul slujbei religioase

avea drept scop să aducă mulțimilor de credincioși o facilitare a înțelesurilor biblice, întocmai ca ilustrațiile intuitive într-o carte de popularizare. Ceea ce se urmărea pe fațadele catedralelor prin figurări în piatră, în dramele liturgice s-a realizat prin texte teologico-poetice, prin personaje și prin joc de scenă. Avem astfel de-a face cu o primă formă dramatică de tip constituit, prin care biserica a urmărit să asocieze manifestarea de teatru în opera ei de școală (jocurile școlare — *ludi* — reprezentații de teatru religios organizate de profesori și studenți în universitățile și colegiile medievale) și de predicația mistică.

Dramele liturgice au început prin a se desfășura în incinta bisericii. Cu timpul vor trece sub cerul liber, pe scări sau în fața catedralelor, în piețe publice sau pe alte locuri deschise. Noul spațiu, ca și numărul mai mare de spectatori, vor impune ca partea spectacologică să devină mai amplă, ca episodul reprezentat să capete contururi mai dramatice, ca temele tratate să-și asocieze și conținuturi mai reale ale vieții. Înainte, reprezentarea era lăsată pe seama preoților ; acum, prin mutarea sub cerul liber, începea să se facă necesară prezența actorului specializat. Biserica și personalul clerical continuă să supravegheze aceste reprezentații ; însă, pe măsură ce vor deveni spectacole, inițiativa principală va trece pe seama unor societăți laice, în genere de proveniență burgheză.

Drama liturgică a continuat să subziste pînă în secolul al XVIII-lea. Dispariția ei nu s-a produs cu bruschețe, ci în mod lent ; curînd, *miracolele* și *misterele* dramatice aveau s-o eclipseze, fără însă a o strivi în întregime.

3. Momente caracteristice în dezvoltarea dramei liturgice

În umbra dramelor religioase, cîteodată chiar la adăpostul acestora, clasicitatea a continuat să-și trimită unele prelungiri. Între acestea, încercările de dramă din secolul al X-lea ale călugăriței Hrotswitha, superioara mănăstirii benedictine de la Gandersheim, sînt cu deosebire caracteristice.

Piesele sale denotă influențe vizibile din Terențiu și Seneca. Ni s-au păstrat într-un manuscris descoperit și publicat în secolul al XV-lea. Se numesc : *Gallicanus, Dulcitus, Callimachus, Abraham, Paphnutius, Sapiens.* Sînt scrise într-o proză latină corectă, cu destinația de a fi reprezentate în cadrul mănăstirii. În unele din ele, autoarea nu se sfiește să aducă pe scenă momente îndrăznețe, de un realism viu, pe alocuri aproape licențios. În toate, însă, există un fir conducător : triumful și elogiul castității. Ca și cum ar fi presimțit obiecțiile ce i se puteau aduce, Hrotswitha își definește cu precizie intențiile : «...a trebuit, prin chiar rostul acestor scrieri, să las ca pana mea să zugrăvească rătăcirea unor suflete prinse în iubiri neîngăduite sau să descrie amăgitoarea dulceață a unor întîlniri pasionale, toate acestea fiind lucruri neîngăduite...».

Jocul lui Adam (Le jeu d'Adam) — opera unui cleric rămas necunoscut, în secolul al XII-lea — prezintă atît sub raport literar cît și sub raport scenic un moment de cotitură în dezvoltarea dramei liturgice. Acțiunea se desfășoară cu naturalețe, fără lungimi obositoare sau situații divagante. Se dă mișcare și adevăr unor situații psihologice ; nu mai puțin, se conturează caractere. Demonul, în intenția lui perfidă, vorbește un limbaj real al seducției.

Slăbiciunea femeii, credulitatea, curiozitatea ei nestăpînită, cu alte cuvinte îndemnul spre «păcat», sînt puse în lumină cu o gradare firească și sugestivă. Scena ispitei este condusă cu abilitate. Motivul biblic rămîne mai mult un pretext ; în realitate, autorul procedează cu elemente luate din observarea și cunoașterea vieții. Înainte de a se adresa Evei, șarpele încearcă să-l înduplece pe Adam. Folosește mijloace capabile de a pune în mișcare curiozitatea și vanitatea feminină. Risipește cu perfidie cuvinte pline de vrajă, învăluiri promițătoare, insinuări malițioase, măguliri irezistibile...

Ne dăm seama că o piesă ca *Jocul lui Adam*, cu implicații de felul celor arătate, nu putea să rămînă în cadrul liniștit și puritan al serviciului liturgic ; neapărat, își cerea revărsări în afară. Procesul, o dată început, va continua progresiv. Inovațiile introduse urmau în genere două direcții : întîi mai multă pătrundere în zugrăvirea sentimentelor omenești, apoi și o anume apropiere de fapte ale vieții curente, capabile să stimuleze interesul spectatorilor atît prin destindere cît și prin începuturi de satiră socială. Găsim în această piesă germenele unei importante direcții de evoluție în repertoriul sacru al teatrului medieval : acest teatru nu avea să rămînă exclusiv în sferă religioasă, ci va lua și calea vieții reale, asociindu-și în mod crescînd conținuturi și semnificații laice.

Încă o confirmare, în acest sens, o avem prin *Jocul sfîntului Nicolae (Le Jeu de saint Nicolas)*, piesa lui Jean Bodel, poetul din Arras, care s-a stins în 1210 într-o leprozerie, departe de oameni, sărac, obscur, aproape uitat de compatrioții săi.

Pe un fond mistic, se profilează situații și înțelesuri laice. Aducerea pe scenă a unei vieți de sfînt însemna în primul rînd un act dramatic

de predicație religioasă ; totodată, se deschidea și o fereastră înspre teatrul profan. Privită prin convenția religioasă a timpului, într-adevăr, conversiunea de proporții capabile să ducă la canonizare însemna un act de devoțiune ; să nu uităm, însă, că o asemenea conversiune nu se putea petrece dintr-o dată, ci doar la capătul unor frămîntări intense, cu criterii de viață pămîntească reieșite din contact activ cu realitatea.

S-a spus că în această dramă poetul ar fi intuit cu secole înainte unele trăsături de bază ale dramei romantice. Oarecum, afirmația nu este lipsită de adevăr. Constatăm, mai întîi, o fuzionare de tragic cu comic, sinteză eficace în realizarea adevărului dramatic. Ni se înfățișează un cadru larg, cu încercări de culoare locală, cu tendințe de emancipare din strictețea unor reguli, cu personaje numeroase, cu situații spectaculoase și emoționante. Acțiunea folosește cerul și pămîntul în mod aproape egal. Defilează prin fața noastră personaje din toate straturile sociale, de la regi și curtenii lor aristocrați pînă la vagabonzi și oameni de tavernă. Inspirația poetului aleargă, parcă, pe deasupra oricăror constrîngeri. Acțiunea este purtată rînd pe rînd în treizeci și opt de locuri : un palat regal, un drum de țară, o tavernă, o tabără militară creștină și una păgînă, o temniță, patru reședințe de emiri ș.a. Izvoarele, și ele, sînt tot atît de diferite : legende profane, texte hagiografice, cronici, observații culese din viața de toate zilele.

În aceeași ordine de idei, trebuie să amintim și pe Rutebeuf (1230—1285), poetul pe care o parte din istoria literară îl consideră ca un precursor al lui Villon și căruia i se atribuie ceva asemănător cu ceea ce avea să fie luciditatea ironică și ascuțită a lui Voltaire. Opera

lui reflectă coloritul medieval din epoca sfîntului Ludovic. Redă cu accente calde, înălțătoare, aspecte din cruciade. Se simte la largul său în satiră. Pune în cauză personaje și instituții diferite : principi, nobili, burghezi, țărani, papalitate, ordine religioase ș.a. În *Miracolul lui Teofil (Le Miracle de Théophile)*, singura piesă a lui Rutebeuf care ni s-a mai păstrat, se dramatizează o legendă orientală, larg răspîndită în secolul al XIII-lea. Teofil, eroul legendei, este răsturnat din scaunul său de episcop în Cilicia. Pentru a-și redobîndi demnitatea, personajul se vinde diavolului, printr-un act în regulă. Va trece însă prin grele remușcări de conștiință, din care pînă la urmă va fi salvat prin intervenția misericordioasă a Fecioarei Maria.

Părerile care pretind că ar exista unele apropieri între Teofil și Faust au în ele o notă forțată. Disperarea lui Faust este totuși disperarea unui om modern, pe care prezumția c-ar putea să cunoască totul l-a făcut să alunece într-o îndoială generală, sceptică. Teofil, dimpotrivă, exprimă simțiri și înțelesuri medievale ; crede în dreptatea divină, admite infernul, se teme de întunericurile subterane, chiar atunci cînd purtat de vanitate sau poate de o răzvrătire părea gata să înfrunte pe stăpînul său ceresc.

4. Miracolele dramatice

Majoritatea repertoriului dramatic din secolul al XIV-lea s-a pierdut. Din fericire, în manuscrisul Cangé (se află în proprietatea Bibliotecii Naționale de la Paris) ni s-au păstrat patruzeci și cinci de piese, aproape toate aparținînd aceluiași gen. Valoarea acestui manuscris este considerabilă ; datorită lui putem avea

imagini clare asupra unei părţi întinse din teatrul religios medieval.

Piesele în cauză — aşa-numitele *miracole* — înfăţişează acţiuni pămîntene, în care pînă la urmă dezlegarea fericită e prilejuită de o intervenţie divină, mai cu seamă a Fecioarei Maria. Aveau ca surse de inspiraţie : cărţi şi legende religioase, balade populare, *chansons de geste*, romane, scrieri apocrife ş.a. Ne este înfăţişat — putem spune — un tablou de moravuri din secolul al XIV-lea. Cadrul se schimbă mereu, îmbrăţişînd în treceri bruşte, fără scrupulul adevărului geografic, latitudini diferite : Nord (Scoţia), Sud (Spania), Occident, Orient. Sub haina religioasă, miracolele puneau în lumină fapte reale de viaţă contemporană : procese, intrigi, proteste, frămîntări, detalii de cronică. Ni se zugrăvesc aspecte ale vieţii senioriale de curte (văzute în genere de autori burghezi ai vremii), fapte din viaţa burgheziei şi a maselor populare, situaţii din lumea ecleziastică şi episoade din tradiţia hagiografică. Indiferent de epoca în care au trăit, personajele apăreau în costume contemporane.

Reprezentarea dramatică a miracolelor presupunea o aparatură complicată : texte, actori, recuzită, puneri în scenă, mijloace de publicitate ş.a. La început, doar clerul era în măsură să acopere asemenea sarcini. Cînd ca urmare a dezvoltării burgheze puterea acestuia a început să fie încercuită, activitatea a fost preluată de instituţia *puy*-urilor. Acestea erau nişte asociaţii semireligioase şi semiliterare, un fel de academii medievale, legate ca ideologie de mişcările vremii tinzînd spre libertăţi publice şi municipale. La început — secolele XII—XIII — *puy*-urile aveau ca patroană pe Fecioara Maria. Mai tîrziu, prin accentuarea spiritului laic, se va renunţa la această tradiţie. Din

această clipă, interesul pentru literatură e în creştere. Apar şi alte subiecte, în afara celor strict religioase ; în orice caz, includerile laice se înmulţesc. Se dă din ce în ce mai multă atenţie scenei ; de aici, şi nevoia de a se recurge tot mai insistent la serviciile unor actori profesionişti. Masele de spectatori resimţeau în genere un sentiment de mulţumire ; găseau în aceste procese şi în aceste producţii o reflectare sugestivă a vieţii obişnuite, cu faptele ei de rînd, cu victoria morală a celor umili, cu înfrîngerea celor trufaşi, cu îngenuncherea asupritorilor.

Ne oprim asupra unuia din cele mai cunoscute miracole : *Robert Diavolul*. Ni se dramatizează aici o cunoscută legendă din secolul al XII-lea, apărută mai întîi în Franța, popularizată apoi în diferite țări europene, atît prin truveri și trubaduri cît și prin trupe de actori.

Tînărul Robert, fiul unui duce normand, are o viață dezordonată. Se dedă la fapte infamante, răspîndind teroare în tot ținutul. Ducele, înfrîngîndu-se sufletește, își pune fiul în afara legii și poruncește slujitorilor să-l prindă pe răzvrătit. Robert, continuîndu-și crimele, este pe punctul de a-și ucide chiar mama. Dar văzînd-o cutremurată, revine pentru o clipă la sentimente mai bune. Profitînd de această clipă, nefericita mamă îi va destăinui un adevăr teribil : neputînd să aibă un copil de la Dumnezeu, l-a cerut Diavolului.

Pus în fața acestei revelații, Robert devine dintr-o dată alt om. E zguduit de teama să nu rămînă pe vecie un damnat. Merge în pelerinaj la Roma. Aici, i se dictează o ispășire grea și îndelungă : să treacă drept nebun, lumea să creadă că este mut, iar ca hrană să împartă cu cîinii resturi de la masa altora.

Robert va alege să-și facă penitența sub o scară a palatului regal. Toți petrec pe socoteala nebunului. La provocări, răspunde cu resemnare. Două invazii succesive ale sarasinilor pun țara în pericol. Robert, fără a se lăsa recunoscut, o salvează de fiecare dată. Regele vrea să afle cu orice preț cine este viteazul. Seneșalul, doritor de măriri, încearcă o mistificare. Dar fiica regelui, care de la fereastra ei văzuse cum după luptă cerșetorul își reîmbrăca zdrențele și venea să zacă mai departe pe locul său de suferință, va restabili adevărul.

Întreaga curte se află acum lîngă Robert, care continuă să simuleze nebunia. Nici chiar îndemnurile Papei nu reușesc să-l înduplece. Doar în fața unui ermit bătrîn, care îi aducea iertarea, își va părăsi muțenia. Regele îi acordă mîna fiicei sale și îl proclamă urmaș la tron. Cavalerul încă ezită ; se întreabă dacă nu ar trebui să-și continue ispășirea, retrăgîndu-se definitiv în singurătate și reculegere. Dar bătrînul îi va ordona să rămînă lîngă rege și să-și slujească țara.

În versiunea inițială, piesa se termina cu izolarea lui Robert de lume. Finalul de mai sus datează din secolul al XV-lea. Soluția din urmă, apărînd drepturile omenești la viață, dădea satisfacție spectatorilor.

Biserica a patronat reprezentările de miracole, folosindu-le ca mijloace de predicație. Nu este însă mai puțin adevărat că prin aceste reprezentații își făceau drum și importante semnificații laice. Descoperim în ele aluzii asupra curții de la Roma, cu acte de venalitate, cu cardinali care se comportă mai mult ca șambelani decît ca administratori superiori ai bisericii, cu călugări aplecați spre tentații și voluptăți pămîntești. Se redau forme de comportare ale feudalilor, încărcate de cruzimi și

porniri vindicative. Dintre regii care apar pe scenă, doar puţini merită cu adevărat respectul şi dragostea supuşilor. Întîlnim judecători care sînt nişte funcţionari răi, prevaricatori și venali, pronunţînd cu uşurinţă pedepse extreme. Justiţia este înfăţişată adesea ca o instituţie impopulară. Unii dintre războinici au trăsături de cavalerism și înălţime ; alţii, dimpotrivă, sînt lipsiţi de omenesc și modestie, aplecaţi spre masacre, jafuri și fanfaronadă. Poporul, în genere, este privit cu simpatie. Oamenii de rînd sînt arătaţi ca avînd inimă bună ; spre deosebire de mulţi dintre conducători, par gata să dea adăpost celor prigoniţi, împărţind cu aceștia masa și locuinţa. În felul cum sînt zugrăvite personajele feminine înregistrăm un peisaj uman viu și variat. Imaginea fetelor tinere e luată din legende cavalereşti de tipul *chansons de geste*. Cazul femeii inocente, acuzată pe nedrept de către semenii săi și lovită de aceștia pînă în dreptul ei elementar la fericire, se bucură de o atenţie aparte.

Găsim și alte aspecte din fresca epocii : descrieri minuţioase privind fazele procedurale prin care trebuia să treacă un proces criminal ; alegeri de episcopi, cu tripla participare a clerului, nobilimii și «poporului» ; triste ceremoniale ale unor execuții ordonate de tribunale feudale sau ecleziastice ; înștiințări populare făcute prin heralzi publici ; moduri de viață în diferite straturi sociale, de la castelele regale și seniorale pînă la colibele țărănești ș.a.

Înțelegem, astfel, în ce măsură miracolele dramatice au pus și premise de teatru profan. Moralităţile de mai tîrziu vor dezvolta aceste premise. S-a făcut teologie, în măsura în care aceasta ţinea de instituţii, mentalităţi și con-

strîngeri ale vremii ; în partea lor de libertate, însă, aceste miracole — direct și indirect — au sprijinit aspirații și acțiuni populare.

5. Misterele dramatice

Principalele manifestări în teatrul medieval religios din secolul al XV-lea, în parte și cel următor, le-au constituit *misterele*. Termenul, după numeroase fluctuații, a căpătat stabilitate de la 1450 încoace. Denumea drame religioase de mare amplitudine, inspirate din *Biblie* ori din alte texte bisericești, aducînd pe scenă personaje și situații din toată scara fabulației creștine, de la Dumnezeu pînă la diavoli.

Privite în totalitatea lor, misterele alcătuiesc dramatizări de tip catolic ale istoriei biblice și ale unor părți din istoria creștină în genere. Cuprindeau întinderi vaste : de la «crearea lumii» și pînă la evenimente mai recente, în speță pînă la împrejurări legate de domnia lui Ludovic cel Sfînt. Etapele se succed fără o ordine anumită, logică sau cronologică. Nu se dă atenție adevărului istoric. Misterele compuse între anii 1400—1550 însumează cîteva milioane de versuri ; din acestea au supraviețuit ceva mai mult de un milion. Dintre autori, cîteva nume — Arnoul și Simon Gréban, Eustache Marcadé, Jean Michel — au trecut în posteritate.

Cercetarea literară grupează acest imens repertoriu dramatic în trei cicluri : ciclul *Vechiului Testament*, ciclul *Noului Testament*, ciclul *Sfinților*. S-ar mai putea vorbi de încă o categorie, aceea a misterelor răzlețe (de ex. : *Misterul arderii Orléans-ului*, *Misterul distrugerii Troiei*), interesante mai cu seamă prin neconformismul lor teologic.

Pentru a ne face o idee sumară asupra misterelor dramatice — ca text, întindere, înfățișare generală — să ne referim la unul din cele mai cunoscute : *Actele apostolilor (Les Actes des Apôtres)* de Arnoul și Simon Gréban[1].

Opera cuprinde 61 908 versuri. Apăreau în ea cîteva sute de personaje din sfera hagiografică, din viața de stat, din ierarhia bisericii, din mișcările străzii, putem spune din tot ce în concepția vremii constituia lumea. Episoadele dramei încep după înălțarea la cer. Acțiunea e vastă. Trece fără continuitate dintr-un loc în altul : din Spania în India, din Egipt la Roma ș.a.m.d. Nu există preocupare de exactitate geografică și de culoare locală. Pretutindeni găsim aceleași acțiuni de predicație, de convertire, de supliciu și martiraj, aceleași produceri de minuni, totul încheindu-se cu triumful bisericii. Apostolii se răspîndesc în lume : Andrei în Tesalia, Matei în Sciția, Toma în India. Acesta din urmă, pentru că a convertit o principesă băștinașe, este pedepsit să calce cu tălpile goale pe fiare înroșite. Într-o scenă finală, Petru este crucificat, iar împăratul Neron — cruntul persecutor — ia drumul infernului. Episoadele sînt prezentate incoerent, monoton, cu amestecuri de istorie biblică, istorie politică, fabulații din diferite legende populare, reminiscențe păgîne, precum și imagini de viață contemporană. În această contextură stufoasă, singurul fapt capabil

---

[1] Arnoul Gréban s-a născut la Compiègne, probabil în 1420. Din registrul Facultății de teologie de la Paris aflăm că în 1456 a fost primit ca bacalaureat. S-a stabilit la Mans, unde pînă la sfîrșitul vieții a deținut postul de canonic al bisericii-catedrale Saint-Julien. Nu i se cunoaște data morții. Simon Gréban a trăit și a murit tot la Mans, în aceeași catedrală. Clément Marot l-a celebrat într-un vers rămas memorial : «les deux Grébans au bien resonnant style».

să dea o relativă unitate este destinul de martiraj al apostolilor.

Presupunem că reprezentarea operei punea răbdarea spectatorilor la grea încercare. De aceea, între scene erau intercalate divertismente vesele, profane, unele chiar cu caracter ușor licențios. Mai cu seamă, aveau loc diversiuni diavolești. De exemplu Lucifer, prințul infernului, va desfășura o tiradă spectaculoasă, într-un amestec abil și curajos de cinism și ironie ; într-un alt episod, acoliții lui — Satan, Bargibus, Berit, Cerberus — dezgustați și mai cu seamă dezamăgiți de infern, se hotărăsc să plece în exod pe pămînt. Aici, Satan se face cămătar, Berit devine negustor de cai, Bergibus își pune pe cap o togă de avocat, iar Cerberus își alege ca meserie rentabilă pe aceea de mesager al dragostei. Recunoaștem în aceste travestiri diavolești o dublă situație : una de farsă, cu simple intenții de amuzament, o alta de satiră cu aluzii la moravuri din epocă.

Misterele dramatice, bineînțeles cu modificări și adaptări de rigoare, și-au prelungit existența pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea.

6. Alte forme de piese religioase

În Italia, teatrul religios medieval s-a manifestat sub forma de la *sacra rappresentazione* (reprezentații sacre). De fapt, aceste manifestări — care nu aveau nici pe departe amploarea miracolelor și misterelor din Franța —, poporul le-a primit, s-a bucurat de partea lor spectaculoasă, dar într-un mod în genere superficial, fără rădăcini și esențe. Genul va continua și în Renaștere, ca manifestare populară legată de mediul orășenesc. Textele, adesea, purtau semnături notorii ; oricum, însă, nu răsăreau

dintr-o elaborare intimă a poporului. Cînd s-a stins, mulțimile italiene nu au resimțit vreo melancolie aparte, pentru că nu-și aveau sufletul cuprins în ele.

În Spania, în cadrul serbărilor *Corpus Domini*, s-a dezvoltat un gen de piese, *autos sacramentales*, ale căror caractere tipic spaniole le-au asigurat o lungă vitalitate, pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Își propuneau să înfățișeze pe înțelesul mulțimilor teme de învățătură creștină ; personajele numărau sfinți, îngeri, demoni, deopotrivă și diferite alegorii, printre care : Iertarea, Credința, Păcatul, Moartea, Justiția.

Din repertoriul medieval englez ni s-au păstrat mai multe cicluri de *plays* (jocuri), datînd din secolele XIV—XV : ciclul *Chester Plays*, *York Mistery Plays*, *Wakefield Mystery Plays* și *Ludus Coventriae*. E vorba de piese compuse pentru scene populare. Nu se cunosc numele autorilor. În genere, piesele emanau din mănăstiri, nu ca opere individuale, ci anonime, purtînd o pecete de colectivitate monastică.

Cînd autoritățile ecleziastice au scos aceste piese din biserică, ele au trecut pe seama cetățenilor, în speță a corporațiilor. Fiecare breaslă era ținută ca pentru sărbătorile *Corpus Christi* să aibă *pageant*-ul său ; acesta era un eșafodaj montat pe patru roți și format din două camere suprapuse, cea de sus servind la îmbrăcarea actorilor, cea de jos fiind întrebuințată ca scenă. În biserici, predicatorii adresau îndemnuri pentru susținerea reprezentațiilor. La Coventry, în special, reprezentațiile atingeau mari străluciri. Eșafodajul era urcat pe partea cea mai înaltă a orașului, aceasta drept încă o indicație despre însemnătatea pe care evenimentul trebuia s-o capete în sentimentul comunității.

Ca inventivitate dramatică, avem de-a face cu niveluri minime. În scenele despre paradis poeţii stăruiau pe linii convenţionale ; în cele despre infern, imaginaţia lor devenea ceva mai vie, mai îndrăzneaţă. În raport cu producţiile similare de pe continent, aceste *plays* sînt mai puţin dogmatice. Aplecarea spre aspectele reale ale vieţii pare mai vizibilă. Pe scenă, paralel cu tema de predicaţie religioasă, erau aduse şi imagini din societate, cu personaje diferite : negustori, nobili, curtezane, bandiţi ş.a. În aşa-numitele *folk-plays*, intervenţiile populare treceau înaintea celor religioase. Sînt folosite materiale din legendele naţionale ; dovadă, desele apariţii ale lui Robin Hood şi ale tovarăşilor săi. Asistăm la scene variate, de la situaţii solemne pînă la altele sîngeroase ori încărcate de mişcare. La acestea adăugăm anume influenţe ale Reformei şi ale umanismului, filtrate mai cu seamă prin atmosfera colegiilor. Se prefigura un spirit nou. Realismul din aceste reprezentaţii, cu nota lui de libertate faţă de stricteţile ritualului liturgic, e caracteristic ; ne aflăm mai degrabă într-o fază de început a dramei burgheze decît într-una de plenitudine a reprezentaţiei religioase.

În Germania, mişcarea protestantă a împrumutat şi ea forme de teatru liturgic, cu scop de propagandă religioasă. Aici, desfacerea dramei de liturghie s-a petrecut într-un ritm mai pronunţat decît în Franţa. Se organizau *jocuri* în orice moment al anului, fără să se mai aştepte sărbătorile calendaristice. Publicul participa la ele cu interes ; spectatorii se adunau in corpore în jurul unor estrade, pe care pe trei planuri suprapuse figurau cele trei sfere ale mitologiei creştine : infernul, pămîntul şi paradisul.

Precizăm, însă, că nicăieri aceste manifestări de teatru religios nu au cunoscut atîta strălucire ca în Franța. Reprezentațiile — care presupuneau pregătiri multiple și îndelungi — se aflau aici pe seama unor confrerii speciale («Confreria Pasiunii» ș.a.), bucurîndu-se de patronajul bisericii, al statului și al municipalităților. Erau mistere a căror reprezentare dura în serie mai multe zile și chiar săptămîni. Realizarea lor scenică reclama instalații speciale ; în istoria spectacolului dramatic această realizare a înscris un capitol epocal. Mulțimile populare pe care le reuneau aceste reprezentații pot fi asemănate pînă la un punct cu cele din secolul clasic la greci.

7. Începuturi ale teatrului profan. Jongleri, minnesingeri, maeștri-cîntăreți

Paralel cu teatrul religios, cultura medievală a produs și un teatru profan. Între cele două ramuri nu există separații profunde. Atît unele cît și celelalte s-au adresat aceluiași public, alcătuit în majoritatea lui din populația burgheză a orașelor în dezvoltare.

Primele manifestări de teatru medieval au avut atingeri importante cu activitatea poetică, muzicală și scenică a *jonglerilor*. Denumirea — derivată din latinescul *joculatores* — datează din secolul al V-lea și va stărui pînă în perioada Renașterii. Jonglerii peregrinau dintr-un ținut în altul, avînd drept trăsătură caracteristică spiritul lor boem, moravurile lor de vagabonzi, felul lor aparte de a împleti arta cu aventura. Meșteșugul lor nu era ușor ; li se cerea să fie în același timp și muzicanți și actori, să cînte atît din gură cît și din instrumentul acompaniator, să cunoască texte, să le poată

interpreta, să aibă un simț format al mișcărilor de scenă, eventual să-și însoțească producțiile cu dans sau evoluții ritmice.

Jongleria nu a fost teatru propriu-zis ; însă a contribuit ca ideea de teatru să pulseze în cugetul mulțimilor, în vremuri cînd multe condiții exterioare îi erau defavorabile și chiar ostile. Înfruntînd adesea legi aspre ale vieții feudale și interdicții bisericești, jonglerii au cultivat poezia, au propagat-o, i-au apărat funcțiunea socială, au menținut-o în atmosfera vremii. Luptînd cu nesfîrșite pericole — drumuri nesigure, ostilități oficiale, lipsuri și sărăcie, ingratitudini și violențe — au izbutit totuși să dea aventurii lor o continuitate de secole. Au cîntat gloriile țărilor și ale popoarelor, ținînd astfel pas cu cronicile naționale. Cîntecele și poemele lor au contribuit la constituirea de epopei naționale. Pépin, Wilhelm de Orania, Carol-cel-Mare, Hugo Capet, Ludovic-cel-Sfînt ca și alți constructori medievali au intrat în memoria popoarelor lor, în bună parte, prin cîntecele jonglerilor. Accentele acestor cîntece, cu mesajele lor de simpatie și de comunicare umană, au străpuns și ziduri feudale, și porți de mănăstiri, și armuri de războinici, și mișcări rigide dinlăuntrul burgurilor, și exegeze scolastice. S-au ridicat astfel deasupra multor claustrări medievale ; într-o epocă în care comunicările între oameni, locuri și instituții erau grele, arta, meșteșugul și acțiunea jonglerilor au adus promisiuni de libertate și nădejdi de viață.

Unui descendent din această familie spirituală de truveri și menestreli, Adam de la Halle (1230—1286), i se datorează cele mai vechi producții de comedie franceză. *Jocul frunzișului (Le jeu de la Feuillée)* constituie un fel de autobiografie dramatică, în care poetul ne

înfățișează nefericirile sale domestice, într-un tablou de moravuri zugrăvit cu vervă și umor, cu accente de realism crud, îndrăzneț, împletindu-se cu altele de fantezie bogată și capricioasă. *Jocul lui Robin și Marion (Le Jeu de Robin et de Marion)* este o *pasturelă*, adică o producție lirică, în formă versificată, însoțită de dans și cîntece, reprezentînd cu peripețiile ei inerente dragostea dintre un păstor și o păstoriță. Totul e încărcat de sinceritate și omenesc. Pe cei doi eroi iubirea îi face încrezători în viață. Mișcările lor au naturalețe și adevăr. Prînzul cîmpenesc, compus din pîine, brînză și mere, plutește într-o atmosferă de fericire.

În lumea germanică, roluri ca acelea ale truverilor și trubadurilor francezi sau flamanzi au revenit *minnesingerilor*. Arta acestora, dezvoltîndu-se după constituirea epopeii eroice, s-a aplecat spre teme mai blînde, avînd în centrul lor sentimentul naturii și al iubirii, observarea vieții, uneori și reflecții filosofice. Principalul lor reprezentant, Walter von der Vogelweide (1170—1228), e autor de cîntece de dragoste, de iubire a naturii, de ode sacre, de satire politice, de maxime, toate pătrunse de grație, de sensibilitate, de observații juste asupra vieții, de realism viguros, de încredere în om și în puterile sufletului.

Activitatea *minnesingerilor* s-a continuat cu aceea a maeștrilor-cîntăreți *(Meistersinger)*. Începînd din secolul al XIV-lea, aceștia au constituit în Germania o categorie de poeți naționali proveniți din rîndurile burgheziei și organizați după regulile severe ale corporațiilor medievale. Unii dintre aceștia, ca autori de jocuri de carnaval *(Fastnachtsspiele)*, vor deveni întemeietorii propriu-ziși ai teatrului național german. În primul moment, aceste piese cultivau doar subiecte comice : incidente, scene de menaj,

certuri între părinți și copii, conflicte între vecini, întîmplări nostime din piețe sau de pe ulițe ș.a. Cu timpul li se vor adăuga și alte episoade, unele de factură romanescă, tinzînd prin aceasta și spre o formulă literară mai constituită, altele punînd în cauză stări sociale, moravuri și atitudini de critică și satiră, unele din acestea în legătură cu mișcarea în plină dezvoltare a Reformei.

8. Moralitățile

Inițial, prin *moralitate* se înțelegea un poem didactic, avînd în centrul lui o idee morală sau filosofică. Mai tîrziu această intenție a trecut și în teatru, constituindu-se astfel moralitatea dramatică. Își va asocia cu timpul și elemente comico-satirice ; caracterul de bază, însă, va rămîne mai departe educativ și moralizator.

Subiectele își impuneau să predice virtutea, să denunțe vicii, să înfățișeze pericole ce pîndesc existența omenească și să zugrăvească soarta rezervată celor răi, în existența terestră ca și după moarte. Nu se refereau numai la păcate mari, ci și la scăderi omenești obișnuite, de natură să depășească măsura bunei-cuviințe și să-i învrăjbească pe oameni : lăcomia, gelozia, diferite rivalități, ingratitudinea filială ș.a.

Întîlnim o abundență de personificări abstracte, desemnînd caractere și situații omenești : Bien-Avisé (Ales), Mal-Avisé (Damnat), Bonne-Fin (Reușită), Malle-Fin (Pieire), Jeûne (Post, Renunțare), Oraison (Predică), Aumône (Milostenie), Espérance-de-longue-vie (Nădejde de viață lungă), Honte-de-dire-ses-péchés (Rușine în a-și mărturisi păcatele), Désespérence-de-pardon (Pierderea nădejdii de iertare), Limon-de-la-terre (Nămolul pămîntului), Sang

d'Abel (Sîngele lui Abel), Chair (Carne), Esprit (Spirit), Vigiles-des-morts (Rugăciuni pentru morți) ș.a.

Prin apariția și dezvoltarea Reformei, moralitățile au fost prinse în lanțul pasiunilor și frămîntărilor religioase. Ambele tabere le-au folosit : protestanții pentru a îndrepta prin ele atacuri împotriva bisericii oficiale, catolicii pentru a-și combate adversarii.

Alte moralități tratau subiecte menite să sublinieze trăsături obișnuite de morală laică. Virtuțile familiale contează cu deosebire. Spectatorii erau instruiți asupra datoriilor reciproce între soți, între părinți și copii, între frați. Întîlnim titluri ca acestea : *Copiii de astăzi, Frații de astăzi, Copilul ingrat, Fiul rătăcit, Copilul pierdut* ș.a. Toate cuprindeau lecții de viață și de bună-cuviință, dădeau de gîndit părinților și copiilor care nu își înțelegeau datoria, zugrăveau nefericiri ivite în case unde raporturile de familie nu erau în ordine.

Nu mai puțin caracteristice sînt și moralitățile cu subiecte și semnificații politice. Cele mai multe datează din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Contradicțiile epocii ofereau teatrului comic profan subiecte inedite. Regalitatea, biruitoare cu sprijinul burgheziei, impunea feudalității condițiile sale. Cavalerii mai purtau armură doar pe dinafară ; ca mentalitate, însă, începeau să devină curteni. Orgoliul seniorial, nemaidispunînd de vechile lui privilegii, înclina steagul. Conflictul dintre regele Franței și titularul Sfîntului Scaun se ascuțea și el, mai ales după concordatul papei Leon al X-lea. Toate acestea aveau darul să producă efervescență și vervă satirică în rîndurile autorilor comici și actorilor. Erau puse în discuție forme și tradiții constituite, raporturi de autoritate, stări so-

ciale şi nemulţumiri populare, moravuri publice şi particulare.

Iată, spre ilustrare, o moralitate franceză, *Moralitatea celor patru vîrste (La Moralité des Quatre Ages)*, de un autor necunoscut. Defilează pe scenă patru personaje, fiecare cu semnificaţia sa politică : Vîrsta-de-Aur, Vîrsta-de-Argint, Vîrsta-de-Aramă, Vîrsta-de-fier. Vîrsta-de-aur era în stare să-şi hrănească oamenii, fără a le impune griji, doliu, suferinţe, renunţări, dări şi războaie. Vîrsta-de-argint, care i-a urmat, a dat oamenilor case pentru a se adăposti şi arme pentru a se apăra. Vîrsta-de-aramă, cu din ce în ce mai multă asprime faţă de oameni, îi va pune pe aceştia să înveţe meşteşugul de războinici. Va veni în sfîrşit şi Vîrsta-de-fier, care, pentru a-şi asigura domnia, nu se va sfii să recurgă la vicleşuguri, să ucidă, să incendieze, să-şi doboare adversarii prin forţă.

Genul moralităţilor şi-a prelungit existenţa pînă către jumătatea secolului al XVI-lea. Capitolul pe care l-a înscris în evoluţia formelor dramatice este important. Moralităţile au purtat în ele germenul multor comedii de mai tîrziu. Străduinţa de a încarna în personaje unice tipuri şi caractere universale trebuie înţeleasă şi preţuită ca act de gîndire şi ca mijloc de exprimare poetică.

9. Farsele

Ca producţii comice, farsele au luat în gustul public locul *fabliau*-urilor, cu care de altminteri aveau afinităţi şi filiaţii pronunţate. De dimensiuni mai mici decît moralităţile, reprezentarea lor era urmărită cu plăcere de către mulţimea spectatorilor. Reprezentau pe scenă vicii, stîngăcii, trăsături radicale, întotdeauna

în formă bufonă. Personajele sînt surprinse la ele acasă, pe stradă, în pieţe publice, cu ceea ce aveau mai grotesc sau mai caricatural în diferitele lor manifestări. Piesele nu ţineau să dezvolte vreo idee, vreo judecată politică, vreo intenţie morală. Scopul lor era să prilejuiască stări ilariante şi momente de petrecere populară. Se zugrăveau vicii omeneşti, exagerîndu-li-se partea de ridicol ; limbajul trecea înaintea observaţiei, uneori cu vădite preferinţe licenţioase.

Comentatorii s-au întrebat : în portretul epocii şi al societăţii, aşa cum apare în farsele medievale, ce este adevărat şi ce este produsul unor ridiculizări accentuate ? Pînă la ce punct aceste farse, în afara laturii lor spectacologice, pot fi documente de viaţă ? Farsa medievală, desigur, a exagerat, dar nu în mod absurd, ci în limitele impuse de natura comediei. Evul mediu nu a izbutit să dea unor crudităţi satirice învelişuri seducătoare, fără a recurge la licenţă şi enormităţi ; a ştiut însă să observe ridicolul, să se apropie de esenţa comicului dramatic, să imprime autenticitate în ciuda atîtor stîngăcii şi naivităţi.

Cronologic, cele mai multe farse compuse între anii 1440—1560 ar aparţine Renaşterii ; ca idee, însă, continuă aspecte de viaţă medievală. Să poposim o clipă asupra uneia din farsele celebre în epocă : *Farsa maestrului Pathelin (La farce de maître Pathelin)*. Istoriile literare o consideră drept prima comedie franceză în adevăratul înţeles al cuvîntului. Autorul a rămas necunoscut ; la diferitele ipoteze emise — Villon, un anume P i e r r e B l a n c h e t, care ar fi trăit la Poitiers, între 1459—1519 — aproape că s-a renunţat.

Acţiunea e simplă ; găsim în ea o lecţie jovială de şiretlicuri şi mici înşelătorii, avînd

drept morală — ca într-o fabulă de La Fontaine — plăcerea simplă de a vedea pe înșelători păcălindu-se între ei. Privită de la distanță, piesa poate părea un vodevil agreabil, cu mișcare multă și înlănțuiri ingenioase. În realitate, este mai mult decît atîta. Găsim în ea, deopotrivă, conturări de caractere. Postăvarul Guillaume, cel atît de precaut și temător în afaceri, este totuși sensibil la măguliri și laude. Ciobanul Thibaut l'Agnelet e greoi la minte, stupid, de rea-credință, dar are în primitivitatea lui o putere instinctivă de a se apăra, de a-și atinge ținta. Cît privește pe Pathelin, avocatul, proverbial prin vicleniile lui lingușitoare, își va mînui cu abilitate argumentele doar atîta vreme cît acestea nu vor trece în mîinile altora.

Literatura farselor e bogată. Evul mediu și epocile care i-au urmat au gustat-o mult. Orașele și-au păstrat vreme îndelungată asociațiile lor vesele, specializate în asemenea reprezentații. Unele din acestea au supraviețuit pînă în secolul al XVIII-lea. De cele mai multe ori, farsele erau produsul unor inspirații de moment, cu colorit local, cu destinația amuzamentului imediat. Puțini autori s-au gîndit să le asigure perpetuitate și printr-o redactare mai îngrijită. Învățarea rolurilor, și ea, se făcea empiric, lăsînd adesea actorilor și libertatea de-a improviza.

10. Despre comicul medieval

Întîlnim satiră în aproape toată creația comică medievală cu obiective multiple : instituții, corporații, viață profesională, moravuri de familie, comportări sociale, atît în sfera profană cît și ecleziastică. Nu sînt cruțate nici persoanele,

nici dogmele. S-ar spune că autorii și actorii, adesea, înfruntau atît reguli bisericești cît și urmărirea autorităților. În *Adormirea Maicii Domnului (Assomption de Notre Dame)*, Bien-Parfaite (adică Fecioara) este pusă să glumească cu Bien-Gracieux, care îi dedică madrigaluri. Textul sacru *Audi filia et vide*, din ceremonialul nunții, devine într-o predică veselă[1] a lui Roger de Collerye[2] prilej de aluzii și comentarii obscene. Abuzurile bisericii, ca și diferite moravuri practicate sub girul acesteia, sînt prinse în ascuțișuri satirice. Gringore[3] prezenta biserica sub numele de Mère-sotte. Într-o altă moralitate, omul bisericii era desemnat prin personajul Sot-dissolu. Satira clerului și cea a nobilimii mergeau adesea mînă în mînă. Commun (omul de rînd), pe care clerul și nobilimea îl loveau deopotrivă, se plînge în felul acesta : «...mi se ia tot, și bunuri, și vlagă, pînă și respirația ; pe urmă, unul din ei se duce la mine acasă, să vadă dacă nevasta mea e frumoasă...».

Deopotrivă, satira comică s-a aplecat și asupra claselor de mijloc sau de jos. Negustorul era figurat prin Sot-trompeur, iar omul obiș-

---

[1] Formă dramatică învecinată ca idee și manifestare de scenă cu farsa satirică. Predica veselă *(Sermon joyeux)* s-a constituit din ruinele vechii *fête des fous* (serbarea nebunilor) din perioada de început a comediei medievale.

[2] Poet francez (m. 1536), comparat uneori cu Villon pentru sinceritatea și culoarea caracteristic franceză a poeziilor sale.

[3] Pierre Gringore (sau Gringoire) a trăit între anii 1475—1544 (ambele sînt date doar probabile). Principala reputație, ca autor, i-au stabilit-o operele dramatice : farse, moralități și un mister — *Misterul sfîntului Ludovic (Mystère de Saint Louis)*. În partea politică a pieselor sale se găsesc pasaje de curaj și de pătrundere a situațiilor contemporane.

nuit prin Sot-ignorant. Asistăm la scene vii şi expresive de moravuri culese din viaţa de toate zilele şi avînd ca eroi oameni din categorii obişnuite. Plăceri ale vieţii de tavernă sînt evocate cu încîntare. Femeile, în destule cazuri, sînt privite cu o anume pornire de malitie şi răutate.

Acţiunile din comediile medievale nu au suprafaţă şi suflu larg, nu aprofundează caractere, nu dau întotdeauna figurilor relieful lor posibil, nu imprimă mijloacelor comice o ierarhie artistică ; dovedesc însă simţ de observaţie ironică şi retorică, intuiesc resursele comice ale cuvîntului şi ale gestului.

Burghezia a folosit acest comic în conflictele ei deschise cu instituţiile şi mentalitatea vieţii feudale. Ironia şi satira, în mod direct ca şi indirect, i-au apărat cauza.

11. Cîteva concluzii asupra teatrului medieval

Teatrul medieval, privit în comparaţie cu teatrul altor epoci, pare lipsit de actualitate. În repertoriile teatrelor din lume, piesele medievale nu mai figurează de mult. Se mai organizează doar festivaluri sau comemorări, cu vaste puneri în scenă de miracole şi mistere dramatice (cu texte modernizate), interesante ca reconstituiri documentare şi ca performanţe de regie modernă. Istoriceşte, acest teatru îşi are însemnătatea lui bine definită. În peisajul general al lumii medievale, prezenţa lui contează. Felul cum prin el s-au filtrat atîtea dintre datele de viaţă ale unei epoci, cu întipărirea lor aparte şi cu specificurile lor umane, i-au asigurat un loc reprezentativ între manifestările de cultură ale lumii. Din dependenţa lui teologică, în mîna forurilor clericale care înţe-

legeau să-l întrebuințeze ca instrument de dominație psihică și dogmatică, teatrul medieval a trecut pe seama burgheziei, factor istoric nou, chemat să deschidă și să conducă în această epocă acțiunea progresivă de lichidare a feudalității.

În ce privește nivelul de artă, poeții medievali rămîn departe de înălțimile la care s-au ridicat poeții antici ; dar ca destinație generală și ca putere de a polariza concepțiile de viață ale epocii, cele două teatre au împlinit funcții similare. Dacă e adevărat c-ar fi greu să concepem Atena fără viața și atmosfera marilor reprezentații dramatice, nu e mai puțin adevărat că și în evul mediu «jocurile» și estradele de teatru au marcat adesea situații și intensități la fel de caracteristice.

Capitolul al VII-lea

TEATRUL RENAŞTERII (I)

ITALIA. FRANŢA

1. Fenomenul renascentist

Ne aflăm în secolul al XV-lea. Italia — mai cu seamă în partea ei nordică, prin republicile ei comerciale şi industriale : Veneţia şi Genova pe litoral, Florenţa în interior — se anunţă ca deschizătoare de drumuri. Evul mediu se apropie de sfîrşit. Se simte acum nevoia unei noi concepţii asupra lumii, de natură ca în locul misticismului medieval şi în locul claustrării feudale să se instituie un spirit laic, realist şi practic. Raţiunea, care pînă atunci fusese pusă să slujească teologia, luptă să se descătuşeze. Între dezvoltarea gîndirii şi dezvoltarea activităţii practice se produc apropieri. Comunele şi burghezia au interes să pună capăt regimului feudal şi să micşoreze puterea autocrată a bisericii. Se desemnează în atmosfera epocii un sentiment general doritor de libertate, de afirmări largi, de spaţii deschise. Asistăm prin toatea acestea, pe planuri politice şi culturale, la constituirea unui important fenomen al vieţii europene : fenomenul Renaşterii.

Cultura clasică — pe care de fapt perioada medievală nu o desfiinţase, ci doar o lăsase într-o stare de latenţă — îşi redobîndeşte actualitatea. Interesul pentru om şi pentru realizările lui se situează în centrul cunoaşterii. Cultura, din realitate pasivă cum în parte o văzuse scolastica medievală, devine factor social, condiţie de viaţă, instrument de realizare a omului şi de guvernare a cetăţii. Omul aspiră să trăiască intens, patetic, împletind în această atitudine atît seninătate cît şi încordare pasională. Contemplă cu bucurie vremelnică natura, fără a pierde însă din vedere de a se apleca şi asupra lui însuşi. Dă existenţei dimensiuni mari, cu tendinţa de a le prelungi spre infinit. Viaţa este şi mişcare artistică, incluzînd în aceasta frumuseţe, armonie, maiestate.

Toate acestea conduceau înspre o mai mare încredere în natura umană. Asistăm la emancipări de sub tutela dogmei. Ideea ascetică e pe cale să se stingă sau chiar s-a şi stins. Ştiinţa şi filosofia tind să devină autonome, dobîndindu-şi libertăţi de mişcare. Literatura aspiră să reînvie poezia şi nota de elocinţă din scrierile clasicilor. În genere, pulsează o atmosferă de dragoste pentru viaţă. Aceasta este privită ca o sărbătoare, ca un domeniu al fericirii şi al armoniei, adăpostind în el atît desfăşurări ale simţurilor cît şi ale gîndirii. Omul menit să ocupe un asemenea cadru trebuie să fie un om complet : nu damnatul din trecut, ruşinîndu-se de făptura sa fizică sau terorizat în intimitatea lui morală, ci stăpîn pe puterile lui intrinsece, liber să se afirme, să înţeleagă şi să creeze, să simtă.

Teatrul din perioada Renaşterii va prelua multe din aceste semnificaţii, dîndu-le pe linie dramatică expresie, conţinut şi mesaj.

2. Italia

În teatrul italian nu vom găsi — ca în teatrul francez — o tradiţie medievală puternică. De aceea — cel puţin în primele timpuri ale Renaşterii — se va împrumuta fără măsură şi discernămînt din antichitate. În direcţie comică, teatrul italian va prelua în mod conformist pe Plaut şi Terenţiu ; în direcţie tragică, marele model a fost Seneca. Sînt tratate în manieră antică — fireşte cu notă artificială — chiar subiecte contemporane. Fie şi autori importanţi — Torquato Tasso, Ariosto ş.a. — au în creaţia lor de teatru părţi întregi care trăiesc mai mult prin stil decît prin conţinut. Diferiţi autori nu ezită să îşi denumească încercările drept simple «imitaţii originale». În realitate, avem de-a face mai mult cu adaptări după aspectele exterioare ale teatrului antic, nu şi de pătrunderi mai atente în fondul lui de idei şi sentimente.

Italia Renaşterii a cultivat gustul serbărilor populare, punînd în aceasta artă şi risipă. Unele serbări religioase semănau oarecum cu reprezentaţiile medievale de mistere, fără însă a le egala ca amploare şi dramatism. Dar principalele prilejuri pentru organizarea de serbări şi reprezentaţii populare erau date de evenimente laice : căsătorii şi vizite princiare, intrări triumfale, aniversări politice ş.a. Dealtminteri, chiar serbările religioase căpătau pînă la sfîrşit tot caracter profan, cu invazii de măşti şi revărsări frenetice de carnaval. Nu existau încă localuri stabile de teatru. Spectacolele se dădeau pe scene improvizate. Scenele alegorice şi mitologice — mai ales în cadrul spectacolelor de la curţile princiare — ocupau locuri de frunte. Multe erau de un gust desăvîrşit ; altele purtau în ele o încărcătură barocă, spectacu-

loasă la înfăţişare, îndoielnică însă ca valoare artistică.

Dar să trecem la formele dramatice propriu-zise. Pînă în secolul al XVI-lea, primul cuvînt pe scenele italiene îl avuseseră «reprezentaţiile clasice». În compoziţia acestora intrau, fără o dozare anumită, elemente religioase, lirice, tragice, populare, idilice ş.a. Curînd, prin reluarea unui contact mai strîns cu cultura clasică şi prin descoperirea *Poeticii* lui Aristotel, se va ivi o situaţie cu totul nouă. Auzim cu precizie, ca un cuvînt de ordine : trebuie să reînălţăm literatura naţională, supunînd-o regulilor poetice create de antichitatea greco-romană.

Pentru tragedie — cum s-a mai spus — principalul model devine Seneca. Se fac încercări — ceea ce ştim că nu se petrecuse în Roma imperială — ca tragediile lui să fie reprezentate pe scenă. Rezultatele, însă, au fost mediocre. Poeţii se străduiau să respecte regulile clasice ale genului ; rareori, însă, au izbutit ca nota de artă să răzbată deasupra celei pedante.

Sofonisba, prima tragedie constituită din literatura italiană, se leagă de numele lui Gian Giorgio Trissino[1]. Subiectul este luat din Titus Livius. Acţiunea se reduce la cîteva scene puternice, emoţionante ; regina captivă preferă să bea otravă decît să fie tîrîtă în lanţuri, desculţă, după carul învingătorului. Interesul dramei stă în alunecarea spre catastrofă.

---

[1] Cunoscut poet italian (1478—1550). Spirit viu, cuprinzător, doritor de orizonturi largi şi de noutate. Vedea în clasicism nu o modă, ci o condiţie a culturii şi gîndirii. A compus poezii lirice, a scris studii despre gramatica limbii italiene, a dat la iveală o epopee eroică *(Italia eliberată de goţi)*, a compus o comedie imitată după *Menechmii* lui Plaut. Cea mai multă notorietate, însă, i-a adus-o *Sofonisba*, construită după regulile clasice şi modelul dramelor greceşti.

Motivele, în genere, rămîn formale; lipsește un suflu convingător, capabil să dea întregii construcții putere interioară și vibrație. Mecanismul tragic, însă, este mînuit cu siguranță.

Giovanni Rucellai[1] aduce pe scenă mai mult dizertații decît conflicte propriu-zise. Personajele nu au autenticitate; rostesc discursuri, chiar și în momente cînd s-ar cere replici scurte, spontane. Preferința pentru situații tari, capabile să producă emoții zguduitoare, este evidentă. Și la Cinzio[2], monologul și tiradele strivesc dialogul. E interesant însă că acest autor s-a afirmat și ca doctrinar de teatru. În lucrarea *De'romanzi, delle commedie, delle tragedie* — care a zăcut trei sute de ani în biblioteca din Ferrara — pledează pentru un teatru mai puțin tributar modelului antic. Între tragicii greci și Seneca, preferă pe cel din urmă, considerînd că în exprimarea ideii de «maiestate» ori de «înălțime a sentimentelor» rămîne neîntrecut.

În genere, tabloul creației tragice italiene în secolele XV—XVI este sărac. Găsim totuși în el indicații caracteristice în ce privește orientarea renascentistă. În epocă, tragediile amintite s-au bucurat de primiri entuziaste, însă în mare măsură faptul pornea dintr-o contagiune artificială, savantă, de care s-au lăsat cucerite și stăpînite chiar spirite superioare ale timpului.

În direcție comică, imitația după antici nu s-a cantonat într-o admirație dogmatică, ci a urmat căi mai simple, mai reale. Începînd din

---

[1] A trăit între anii 1475—1525. Se numără printre principalii susținători ai Academiei Platoniciene din Florența. Autor al tragediilor *Rosmunda* (subiect medieval luat din istoria Lombardiei) și *Oreste* (cu subiect împrumutat din *Ifigenia în Taurida).*

[2] Giambattista Giraldi, zis Cinzio (1504—1573), este autorul dramelor *Orberche* și *Arenopia.*

secolul al XV-lea, comediile lui Plaut şi Terenţiu apar din ce în ce mai frecvent pe scenele din Roma, Florenţa şi Ferrara. În comedie, imitaţia după clasici a fost mai puţin servilă decît în tragedie. În cuprinsul ei îşi vor face drum şi personaje provenind din viaţa italiană contemporană, ceea ce va putea să reprezinte atît un plus de actualitate în funcţia socială a comediei cît şi un progres scenic.

La început, comedia urmărea divertismentul ; cu timpul, îşi va asocia şi procedee de artă. Se alegeau, în mare măsură, subiecte frivole şi licenţioase. Intrigile erau lungi şi complicate, aceasta şi din dorinţa de a cuprinde cît mai multe situaţii comice : substituiri, recunoaşteri, peripeţii, intervenţii *deus ex machina*. Multe personaje descindeau direct din comedia latină : bătrîni desfrînaţi şi libidinoşi, proxeneţi, părinţi denaturaţi, tineri îndrăgostiţi, servitori abili şi necinstiţi, mijlocitori ş.a. ; acestora li se alăturau şi figuri contemporane din Cinquecento : călugări ipocriţi, învăţaţi pedanţi şi ridicoli, curtezane, bigoţi, vrăjitori, intriganţi ş.a.

Subiectele se repetau de la o comedie la alta. Dialogurile, în schimb, se succedau cu vervă şi umor. Pe deasupra multelor artificii şi servituţi, comediile aveau mişcare şi viaţă ; aceasta explică de ce genul a izbutit să se impună, să urmeze o evoluţie şi pînă în cele din urmă să contribuie în mod substanţial la întemeierea tradiţiei naţionale în teatrul italian.

Meritul de precursor îi revine lui Bibbiena[1]. *La Calandria*, singura lui comedie care

---

[1] Bernardo Dovizi Bibbiena (1470—1520), secretar al papei Leon al X-lea, ridicat de acesta la rangul de cardinal, a întreţinut gustul pentru serbări şi spectacole, nesfiindu-se ca în coloritul acestora să includă pronunţate şi chiar îndrăzneţe trăsături profane.

ni s-a păstrat, este o farsă laborioasă, plină de echivocuri şi senzualitate, în parte împrumutate din nuvelele lui Boccaccio, în parte cu influenţe din *Menechmii* lui Plaut. Un personaj ridicol, Calandrio, se încrede în maşinaţiile unui valet şiret, vrednic precursor al lui Frontin şi Mascarille.

A r i o s t o [1] — celebrul autor al poemului *Orlando furioso* — s-a afirmat şi ca dramaturg. A împletit în această activitate trăsături caracteristice din toată formaţia lui spirituală : urme de fantastic medieval, afinităţi faţă de spiritul umanist al epocii, pasiunea toscană pentru cultura clasică. S-a străduit să invente acţiuni noi, plauzibile. A reuşit doar în parte. Personajele sale au totuşi mişcare, redau sugestiv imagini ale vieţii, ale moravurilor mai ales din Ferrara. A satirizat cu fineţe stări şi fapte ale timpului. În personajul vrăjitorului escroc din *Vrăjitorul (Il Negromante)* ridiculizează prostia celor care credeau în farmece şi magie ; *Mijlocitoarea (La Lena)* pune în cauză anume situaţii imorale pe care societatea italiană a vremii le tolera cu uşurinţă. Găsim de asemenea şi alte aluzii contemporane, în special cu privire la comerţul de indulgenţe practicat de oamenii bisericii şi la valul de corupţie care cuprinsese oameni din toate straturile societăţii.

Cu A r e t i n o [2], comedia italiană nu va face paşi importanţi. Totuşi, satira dramatică pe care acest autor a îndreptat-o împotriva cla-

---

[1] Lodovico Ariosto (1474—1533) ne-a lăsat cinci comedii : *Cufăraşul (La Cassaria), Istoria unei substituiri (I Suppositi), Mijlocitoarea (La Lena), Vrăjitorul (Il Negromante), Studenţii (La Scolastica).*

[2] Pietro Aretino (1492—1556) avea o inteligenţă vie, de o rară ascuţime. Iubea gîndirea liberă ; se simţea atras spre plăceri epicureene. În urmărirea ţintelor sale punea îndrăzneală, talent, meşteşug şi originali-

sicizanţilor şi umaniştilor contează. Ni se zugrăveşte mediul corupt din Cinquecento într-o formă agilă, colorată, promptă în a găsi nota de simplitate şi de naturaleţe a vieţii. Messer Maco — de exemplu — vrea să înveţe arta de-a ajunge la rangul de cardinal ; Messer Paraboleno se consideră irezistibil şi se îngîmfă ascultîndu-i pe linguşitori ; Signore Plataristotilo este un tip clasic de încornorat ; personajul principal din *Ipocritul (Il ipocrito)* îşi practică meşteşugul de ipocrit prin două serii de mijloace : ale bibliotecii şi ale bisericii ; Talanta, o curtezană sigură de sine, stăpînă pe mijloacele sale, îşi proclamă cu ostentaţie profesiunea. Aretino nu construieşte propriu-zis caractere ; desenează siluete vii, în mişcarea cărora găsim spirit, fineţe, putere de observaţie. Prostia omenească, mai ales, este evocată pe larg şi satirizată cu intuiţie de comedian. Spre deosebire de mulţi umanişti ai timpului, care compuneau savant şi sentenţios, Aretino, mai sensibil la pulsaţiile epocii, a luat o cale mai simplă, mai naturală, mai spontană. S-a spus că prin opera acestui autor s-a scris ultimul act al *Decameronului*.

Momentul culminant al teatrului comic din Renaşterea italiană a fost marcat prin *Mătrăguna (La Mandragola)* de Machiavelli[1].

---

tate. Un contemporan l-a supranumit «condotier al literelor». Ne-au rămas de la el cinci piese comice, construite cu împrumuturi din anecdote şi povestiri populare, observaţii asupra moravurilor contemporane şi produse ale imaginaţiei proprii. Citām : *Curtezana, Mareşalul, Ipocritul, Filosoful, Talanta.*

[1] Niccolò Machiavelli (1462—1527), celebru scriitor şi istoric italian, gigant al Cinquecento-ului, a compus şi teatru, ca formă de protest împotriva unora din moravurile, instituţiile şi formele de viaţă ale societăţii italiene. *Andria*, prima încercare dramatică, este o imitaţie după Terenţiu ; *La Clizia* este o adaptare

Găsim şi în această operă elemente convenţionale ale epocii : intrigă complicată, imagini şi situaţii intrate în rutina comicului de scenă, concesii de tip bufon, anume preferinţe pentru nota licenţioasă, pasaje neverosimile ; însă toate acestea rămîn secundare în raport cu calităţile de satiră şi de expresie artistică ale comediei. Personajele păstrează nume clasice : Nicia, Callimaco, Lucrezia, Ligurio, Sostrata, Sirio. Se menţine şi o specializare tradiţională, ca în comediile lui Plaut şi Terenţiu : prostul solemn păcălit de toţi, tînărul care se îndrăgosteşte intempestiv, servitorul, parazitul, intermediarul. Dar măştile, aici, nu mai sînt simple măşti ; toate deţin cîte un amănunt caracteristic, în stare să le confere viaţă proprie. Comicul de situaţie rămîne în subordine ; pe primul plan apare acum zugrăvirea de moravuri şi caractere. Spre deosebire de ceea ce se putea întîlni în multe piese ale timpului, avem de-a face în aceste comedii nu cu personaje de împrumut, manierizate, ci cu personaje *italiene*, autentice, din societatea florentină a vremii.

Satira îmbrăţişează mai multe direcţii, toate cu referire la moravuri şi stări de spirit contemporane. Cheia ne-o dă însă personajul Fra Timoteo, demn precursor al lui Tartuffe. Sub o aparenţă de călugăr-cerşetor se ascunde un monstru de ipocrizie. Prin repetare continuă, starea de ipocrizie i-a devenit o necesitate interioară. Aviditatea lui de bani nu cunoaşte margini. Fericirile sau suferinţele oamenilor îi sînt indiferente. Nu are vocaţie religioasă ; călugăria este pentru el o meserie ca oricare alta. Prin acest personaj, Machiavelli punea în cauză

---

a *Casinei* lui Plaut ; *Comedia fără titlu* — i se mai spune şi *Fratele Alberic* — este interesantă ca prefigurare a unor situaţii şi personaje din *Mătrăguna*.

un punct nevralgic al epocii. Religia reprezentată de Fra Timoteo este o religie mecanizată și adusă pe făgașuri lucrative. Papii, în vîrful piramidei, vindeau indulgențe și negociau marile demnități din ierarhia bisericii; la baza piramidei, călugări ca Fra Timoteo practicau și ei un negoț al lor, speculînd naivitatea oamenilor, ignoranța vremii, diferitele supraviețuiri mistice și în genere unele stări tulburi din cugetele vremii.

Un alt gen căruia teatrul italian renascentist i-a dat linie dramatică este pastorala. Numele lui Guarini[1] apare aici printre ctitori. Prin ce, anume, un gen atît de artificios, cu păstori idealizați în forme naive, idilice, a putut să solicite interesul spectatorilor? Faptul ține de condiții, colorituri și specificuri locale. Latura poetică a spectacolului se întregea în mod atractiv cu contribuții variate ale pictorilor, muzicienilor și decoratorilor. Manifestarea se încadra în atmosfera de euforie a epocii, cu aplecările ei înspre lirism ușor, forme manieristice, divertisment strălucitor, mode de curte, colorituri antice. De asemenea, într-o epocă în care poeții erau obligați să compună în maniera convențională a curților, putem admite că pentru unii din aceștia pastorala — cu lumea ei de închipuiri, de forme ideale, de generozități ale simțirii — era în măsură să le devină un refugiu și un prilej de liniștire sufletească.

Păstorul credincios (Il pastor fido), opera lui Guarini, a stîrnit numeroase discuții, ceea ce l-a condus pe autor ca în *Breviar de poezie tragicomică (Compendia della poesia tragicomica)* să încerce a formula asupra genului o seamă de reguli și principii poetice. Însă momentul

[1] Giovanni Battista Guarini (1538—1612), celebru poet italian, din seria celor ce s-au înscris în tradiția și strălucirea literară a Ferrarei.

hotărîtor în această direcţie l-a avut Torquato Tasso[1], prin drama sa *Aminta*. Ni se înfăţişează aici două concepţii asupra iubirii : una cea dintre Aminta şi Silvia, plină de sfielile emoţiei adevărate, bazate pe curăţenie şi ideal, triumfînd doar cu greu la capătul unor încercări şi aşteptări dureroase ; alta, între Dafne şi Tirsi, făcută din voluptăţi şi plăceri imediate, primind solicitările naturii şi ale inimii fără ezitări sau scrupule, alergînd fără teamă în direcţia fericirii oarbe. Prin cele două forme de a înţelege dragostea, poetul a zugrăvit două lumi : una onestă, cu un sentiment prelung al valorilor, stăpînă pe o tablă de judecăţi şi capabilă să lupte cu preţuri cît de grele pentru triumful ei ; cealaltă dominată de artificii, dispusă la tranzacţii, mulţumindu-se să trăiască la suprafaţă, ascunzîndu-şi golurile de simţire sub paravanul unor înfăţişări strălucitoare şi al unei mentalităţi euforice. Respirăm într-o ambianţă de culori rafinate şi tonuri calme. Poetul cultivă artificiul, evitînd însă a face din el un procedeu. *Aminta* este o operă de tinereţe, cu presimţiri romantice. I s-a spus : «cel mai frumos madrigal al literaturii italiene». Poartă în ea un cîntec al vieţii, al setei de-a trăi, al muzicii prin care răsună în noi armoniile naturii şi ale iubirii.

Către sfîrşitul secolului al XVI-lea, a început să se dezvolte în teatrul italian o comedie aparte, cu pecete şi colorituri locale : *commedia dell'arte*. Îi sînt atribuite origini îndepărtate, cu puncte de plecare în teatrul comic latin. Fondul ei consta dintr-o strînsă împletire de ele-

---

[1] Torquato Tasso (1544—1595), autorul marelui poem *Ierusalimul eliberat*, capodoperă a literaturii universale. A avut o existenţă dramatică, în care a cunoscut atît glorie cît şi imense amărăciuni prilejuite de ingratitudinea şi răutatea oamenilor.

mente din tradiţia comediei clasice şi a comediei savante cu elemente din farsa populară.

O primă trăsătură caracteristică : improvizaţiile actorilor. Aceştia aveau latitudinea să inventeze, să-şi dezvolte trăsăturile temperamentale, să-şi amplifice şi să-şi coloreze rolurile, să imprime personajelor interpretate nota lor personală, bineînţeles, fără ca prin aceasta să le modifice caracterele. Dialogurile puteau să sufere modificări după dispoziţiile de moment ale actorilor, locul reprezentaţiei, gustul spectatorilor şi anume intenţii sau aluzii care trebuiau strecurate. Actorii se bucurau cu atît mai mult de preţuire, cu cît puteau să dea dovadă de mai multă abilitate în a-şi varia jocul, de a se adapta unor situaţii de actualitate ori a răspunde prin iniţiativele lor anumitor sentimente şi aşteptări comune ale spectatorilor. Bineînţeles, aceste improvizaţii nu se puteau petrece în afara oricăror limite. Cu memoria lor sigură, bine exersată, actorii puteau să folosească la timp, cu adresă, elemente verbale şi gesticulaţii din recuzita oricărui rol : tirade, formule ori cuvinte de spirit, aluzii caustice, sentinţe, recitări în dialect, declaraţii de dragoste, certuri de îndrăgostiţi, invective paterne, jurăminte, fraze şi poze pedante, momente de extaz, explozii de disperare, porniri delirante ş.a. Sînt mijloace care făceau parte dintr-un arsenal al meşteşugului ; principalul era ca întrebuinţarea lor să cadă pe momente potrivite, ca prin ele să se umple eventuale goluri ale acţiunii, ca aluziile să intre pe firul actualităţii, toate acestea cu inspiraţie şi vervă, într-un ritm care să comunice viaţă, să dea impresie de libertate.

Scenariile se inspirau din Terenţiu, într-o mai mică măsură din Plaut. În centrul lor găsim o dezbatere amoroasă, la început înconjurată de

adversități, pînă în cele din urmă fericită. Intriga e presărată cu obstacole, unele provenind din conveniențe și prejudecăți de clasă, altele ținînd de avariția tatălui, de gelozia acestuia față de propriul fiu sau de firea timidă a unuia din parteneri.

Personajele urmau trăsături anumite, fixate prin tradiția comică. Portul de măști, ca și linia vestimentară veneau să confirme și să perpetueze această tradiție. Principalul lot de personaje e împrumutat din comedia clasică : bătrîni egoiști și neînțelegători, paraziți, servitori ingenioși, intermediari, negustori, tineri îndrăgostiți, fanfaroni, intriganți ș.a. ; galeria se întregea cu tipuri luate din viața locală a provinciilor italiene sau cu figuri inspirate din situații contemporane. Pantalone — încarnînd trăsăturile burghezului venețian, îmbogățit prin comerț și deformat sufletește de sentimentul importanței ; Doctorul — pedant, sentențios, rău, urînd din principiu dragostea dintre cei tineri ; Căpitanul — erou emfatic de carton, dispus ca în orice moment să anunțe încă o vitejie ca soldat și încă o cucerire amoroasă ca bărbat ; Valetul (Arlecchino, Brighello, Scaramuccio, Pasquino ș.a.) — elementul activ, principalul susținător al intrigii ; aceste tipuri alcătuiau puncte-cheie, le găsim în aproape toate scenariile, au devenit proverbiale.

Trupele de actori nu aveau teatre speciale. Se instalau după împrejurări în piețe publice, cîteodată pe ruinele amfiteatrelor și circurilor antice. Decorurile figurau în genere o piațetă sau o răscruce, așa încît cadrul să permită întîlniri, apariții neașteptate, convorbiri particulare, aparteuri, răpiri, travestiri, întoarceri neașteptate și senzaționale, diferite combinații scenice. Costumele erau de un pitoresc intens, cu tonuri vii și variate, pe de o parte pentru a

reliefa caracterele măştilor, pe de altă parte pentru a contribui la atmosfera de agilitate a jocului.

Timp de două secole, publicul italian şi publicul din alte ţări în care *commedia dell'arte* s-a propagat a găsit în manifestările acestui gen de teatru reflectări şi confirmări de seamă ale stărilor lui de spirit, prilejuindu-i totodată atît satisfacţii de ordin social cît şi artistic. Într-adevăr, *commedia dell'arte* :

a propagat prin rîs nu numai stări de euforie, ci şi trăsături de mentalitate renascentistă, privind cunoaşterea omului şi aspiraţiile lui la libertăţi de gîndire ;

a corectat prin bună dispoziţie o tendinţă a epocii de a se stărui într-un teatru pedant, cu pretenţii erudite, fără intuiţia realităţii şi fără nervul adevărurilor umane ;

a impus atenţiei generale forme autentice de comic, capabile ca în fantezia şi manifestările lor burleşti să cuprindă zugrăviri de moravuri şi — în oarecare măsură — chiar de caractere ;

a subliniat importanţa actorului, cu funcţia lui integrantă în conceperea şi desfăşurarea spectacolului de teatru ;

a înscris în istoria generală a comediei un capitol viu, generos, în ale cărui conţinuturi putem recunoaşte interes şi dragoste pentru făptura umană.

3. Franţa

Teatrul francez al Renaşterii, mai exact teatrul din secolul al XVI-lea, nu va dezvolta o mare activitate scenică. Ne interesează, totuşi, din două puncte de vedere : întîi ca mişcare literară, expresie a noilor aspiraţii umaniste,

apoi ca epocă pregătitoare pentru teatrul din secolul următor, cu urmările lui clasicizante.

Cel puţin în prima sa perioadă de afirmare, teatrul de care ne ocupăm s-a aflat sub influenţa ideilor şi iniţiativelor cuprinse în programul *Pleiadei*[1]. Aceasta, considerînd că spiritul «gotic» e depăşit, cerea să se rupă cu poezia medievală, pentru ca în schimb să-şi facă drum un curent nou, regenerator, cu lumini şi orizonturi clasice, nu mai puţin şi cu punerea în valoare a limbii naţionale. În aspiraţia lor ambiţioasă de a da curs în limba naţională marilor forme clasice, Ronsard avea să aleagă epopeea, Belleau poezia pastorală şi descriptivă, Jodelle poezia dramatică. Anul 1552, cînd acestuia din urmă i s-a reprezentat prima piesă, a constituit pentru teatrul renascentist francez un punct de plecare.

Asistăm, mai întîi, la o perioadă de traduceri din clasici, în speţă Sofocle, Euripide, Aristofan şi Terenţiu. Printre traducători, nume semnificative : Octaviane de Saint-Gelais, Lazare de Baïf, Thomas Siblet, Ronsard, Jean-Antoine de Baïf. Du Bellay îşi îndemna contemporanii să-i reînvie în limba franceză pe Sofocle şi Menandru : «...În ce priveşte comediile şi tragediile, dacă regii şi republicile ar consimţi să se restituie acestor genuri vechea lor demnitate, aceea pe care între timp le-au uzurpat-o

---

[1] Importantă mişcare poetică franceză. A luat fiinţă în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Principali reprezentanţi : Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jean Dorat, Remy Belleau, Etienne Jodelle, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Thyard. Găsim idei despre teatru în *Apărare şi ilustrare a limbii franceze (Défense et illustration de la langue française)* a lui Jochim du Bellay şi în diferite scrieri ale lui Ronsard (prefeţele la *Ode* şi la *Franciada*), *Breviar de artă poetică (Abrégé d'art poétique)*.

farsele şi moralităţile, sînt de părere c-ar trebui să lucraţi şi să vă dăruiţi într-o asemenea direcţie...» (*Apărare şi ilustrare a limbii franceze*).

De la traduceri avea să se treacă la încercări de creaţie originală, nu însă direct, spontan, ci prin intermediul unor prelungite speculaţii şi dezbateri teoretice. Faptul privea mai ales tragedia. Se va discuta mult despre natura şi regulile tragediei, despre orientarea subiectelor, despre ideile lor fundamentale. Preocuparea e la ordinea zilei, stăruieşte în atmosfera timpului ; o întîlnim în discuţiile de cenaclu dintre Ronsard şi emulii săi, în exerciţii de şcoală înlăuntrul colegiilor, în formulările noilor legislatori literari. Se propunea ca principal model tragedia clasică. Nu mai puţin, interesul poeţilor gravita şi înspre Seneca. Piesele acestuia, scrise în latineşte, puteau să fie citite mai cu uşurinţă. Nota lor dogmatică — susţinută cu maxime, sentinţe şi dizertaţii morale, adesea în stil declamatoriu — le dădea prioritate în atmosfera de studiu a colegiilor. Şi în Italia — unde influenţa devenea din ce în ce mai marcată — Seneca se afla în fruntea programului de revenire la clasici. *Poetica* lui Aristotel este în centrul atenţiei generale. Scaliger[1], în *Poetices libri VII*, fixează pentru tragedie o seamă de reguli : subiecte cu notă gravă ; personaje de condiţie înaltă, cu rezonanţă legendară sau istorică ; deznodăminte capabile să tulbure ; acţiune distribuită în cinci acte, fiecare

[1] Scaliger (1484—1558), medic şi filosof, de origine italiană, şi-a găsit principala vocaţie în scrieri literare. Admira cu frenezie pe Seneca, situîndu-l mai presus de Euripide. Pentru Aristotel nutrea o devoţiune aproape fanatică ; părea dispus să ridice la rang de lege chiar simple sugestii sau observaţii ale acestuia.

din acestea încheindu-se cu coruri ; semnificații umane ale acțiunii concentrate în maxime și sentințe ; fabulă scurtă ; acțiune unitară ; intrigă care să înceapă dintr-un punct cît mai apropiat de izbucnirea crizei. Jean de la Taille[1], într-o prefață intitulată *Despre arta tragediei (Art de la tragédie)*, formulează de asemenea cîteva priviri doctrinare. Ia atitudine împotriva diferitelor supraviețuiri de teatru medieval ; are rezerve față de imitațiile antice sau italiene prea tributare spiritului erudit din colegiile umaniste ; în măsura în care respingea drama populară, manifesta un respect sacrosanct pentru Aristotel, Seneca și Horațiu ; consideră că prin toate elementele ei constitutive tragedia trebuie să dea dovadă de ordonanță strictă și de construcție solidă ; tragedia, ca gen concentrat, trebuie să evite faptele suplimentare, detaliile superflue ; totul trebuie în așa fel condus și realizat încît să aducă spiritul spectatorului în situația de a înțelege că fericirea din momentul de față s-ar putea transforma dintr-o dată în nefericire.

Actul de naștere al teatrului tragic francez a fost înscris de Jodelle[2] prin reprezentarea tragediei sale *Cleopatra captivă (Cléopâtre captive)*. Nota didactică, abundînd în reflecții morale și efuziuni căutate, întrece cu mult pe aceea a dezbaterii și a interiorizărilor psihologice. Poetul francez insistă să prezinte pe Cleopatra ca pe o amantă credincioasă și ca pe o învinsă eroică ; Shakespeare, dimpo-

---

[1] Se va reveni asupra lui, în paginile următoare, ca poet tragic.

[2] Étienne Jodelle (1532—1573), membru activ al Pleiadei, admirat de contemporani pentru facilitatea lui poetică. Ronsard l-a celebrat în versurile : *Et lors Jodelle heureusement sonna, / D'une voix humble et d'une voix hardie, / La comédie avec la tragédie.*

trivă, va face din această eroină o femeie capricioasă și tiranică, o curtezană încoronată. Jacques Grévin[1], în tragedia sa *Iuliu Cezar*, păstrează tonul sentențios ; simțim însă un pas în plus în ce privește o mai atentă conturare a caracterelor. Jean de la Taille[2], ca legislator, a manifestat spirit de inovație ; ca autor, însă, nu a depășit decît cu puțin manierismul vremii. Totuși, personajul Saul impune prin vigoare, inițiativă, poezie ; fatalitatea care îi împresoară viața e redată cu pătrundere și în același timp cu discreție ; în totul, plutim într-o atmosferă de tristețe nobilă, pătrunzătoare, cu accente de adevăr psihologic, frumusețe poetică și demnitate tragică.

Istoria literară vede în Robert Garnier[3] figura de apogeu a creației tragice franceze în secolul al XVI-lea. Ca intenție, poetul avea în vedere drama greacă ; practic, însă, l-a urmat mai mult pe Seneca. Acțiunea, în genere, e săracă ; predomină elogiile dialogate, cu punctări — după modelul latin — de mare oratorie. Pentru Garnier — dealtminteri ca pentru o întreagă mentalitate a epocii — tragedia nu trebuia să însemne o acțiune, cu episoade și gradări care să ducă la un deznodămînt, ci mai mult o expunere de situații și sen-

---

[1] Jacques Grévin (1538—1570), discipol al lui Ronsard, deși opiniile lui religioase l-au pus în conflict cu acesta.

[2] Jean de la Taille (1540—1608) a debutat în literatură ca discipol al lui Ronsard și prieten al lui Du Bellay. Principala scriere dramatică : *Saul cel Furios*.

[3] Robert Garnier (1545—1590) este autorul a opt tragedii : *Porcia, Hipollit, Cornelia, Marc-Antoniu, Troada, Antigona, Sedecias, Bradamanto.* «Piesele lui — scrie Ronsard — au găsit scena franceză de brad și au făcut-o de aur».

timente puternice, o declarație patetică de frămîntări și nefericiri omenești.

Sub raport poetic, multe din dramele autorilor amintiți mai sus cuprindeau frumuseți remarcabile ; ca putere dramatică, însă, au rămas minore. Nu au izbutit să închege repertorii durabile, să-și constituie un public, să marcheze o etapă în dezvoltarea artei scenice ; principala lor manifestare este aceea pe care le-au asigurat-o reprezentațiile din cadrul școlilor și al universităților.

Totuși, de cîteva din meritele și inițiativele lor trebuie să ținem seama. Această perioadă a dramei a deschis drumuri. A căutat subiecte noi, reactualizînd în acest scop importante fonduri clasice. A redus numărul personajelor, corectînd astfel o situație absurdă din misterele medievale. S-a preocupat ca în desfășurarea acțiunii fiecare personaj să-și aibă partea sa definită. A considerat că tragedia, prin natura și semnificația ei generală, implică reguli, unele de concepție, altele de construcție dramatică. A intuit că narațiunea nu trebuie să încalce drepturile acțiunii, condiție necesară pentru ca dialogul să capete viață și elocință. A insistat ca tragedia să practice un stil susținut și nobil, fără a se pierde însă în declamație și căutări de efecte. Toate acestea, de fapt, erau ferestre deschise spre drama clasică franceză ; secolul al XVI-lea a anunțat-o.

Istoria teatrului nu trece cu vederea comedia franceză din secolul al XVI-lea ; îi acordă însă mai puțină semnificație decît creației tragice.

În primul moment, nota protestatară a Renașterii s-a îndreptat împotriva teatrului medieval religios. În ce privește teatrul profan, acesta era mai ferit. Rechizitoriile morale ale hughenoților, cenzura magistraților, anatemele eruditților umaniști îl priveau mai puțin sau

chiar deloc. Era firesc, deci, ca unele farse, satire şi moralităţi — cele care puneau în cauză criterii şi instituţii feudale — să rămînă în actualitate.

Publicul comediilor, în majoritatea lui fără instrucţie superioară, dispunea de posibilităţi reduse în ce priveşte apropierea lui de reformele umaniste şi de înţelegerile dramelor ce se reprezentau în cercul închis al colegiilor şi universităţilor. Mentalitatea şi gustul lui artistic erau încă legate de formele vechi, cu atît mai mult cu cît acestea continuau să-i satisfacă nevoile de satiră şi de petreceri populare. Reprezentaţiile comice îşi menţineau spectatorii lor obişnuiţi : tîrgoveţi, slujbaşi, negustori, meşteri cu calfele şi ucenicii lor, soldaţi, tineri petrecăreţi, precum şi mulţi aristocraţi bucuroşi ca din cînd în cînd să scape de importanţa rangului lor social şi să se piardă în anonimatul marelui public.

Totuşi, încercări de înnoire au existat. Vechile farse şi moralităţi sînt puse în discuţie. «Nu am mai putea îngădui — precizează Jean de la Taille — să ne amuzăm cu lucruri atît de vulgare şi de prosteşti.» «Comedia — vom auzi adesea — va trebui regenerată.» E nevoie de aceea să se recurgă la modele greceşti, latine sau italiene, deşi dintre modernii italieni numai unii sînt vrednici de imitat. Se înmulţesc traducerile şi prelucrările. Rareori, însă, s-a ajuns la rezultate fericite. În tragedie, nevoia de a se recurge la clasici era reală ; în comedie, tendinţa răspundea mai mult unui conformism erudit, ceea ce ducea de regulă la construcţii reci, artificioase, fără ecouri în judecata şi sensibilitatea comună.

Jodelle, în comedia sa *Eugène*, cu toate declaraţiile contrarii din prolog, se dovedeşte încă tributar teatrului medieval. Spiritul moralită-

ţilor, într-adevăr, se dizolvase ; în schimb, acela al farselor continua să fie viu. Totul în *Eugène* ni-l aminteşte : şi felul cum abatele Eugène îşi căsătoreşte metresa ca s-o poată avea în posesia lui cu cît mai puţine riscuri ori greutăţi, şi felul cum tremură în faţa rivalului Florimond, şi felul cum scapă din încurcătură vînzîndu-şi sora, şi felul cum tot timpul depinde de Messire Jean, cinicul şi vicleanul său capelan. O farsă, dar de proporţii mai mari, implicînd ca atare împărţirea ei în acte. Găsim şi unele imitaţii italiene, nu însă îndeajuns de caracteristice pentru a umbri supravieţuirile medievale.

Găsim, de asemenea, în prologurile la *Vistiernica (La Trésorière)* şi *Speriaţii (Les Esbahis)* puncte de vedere ale autorului asupra creaţiei comice. Acesta se declară adversar hotărît al genurilor populare. Consideră că francezii au datoria să dea la iveală un teatru comic de puritatea aceluia pe care în antichitate l-au realizat Aristofan, Plaut şi Terenţiu. Protestează împotriva tendinţei de a se modifica vorbirea personajelor ; comicul trebuie obţinut prin autenticitatea moravurilor puse în cauză şi prin naturaleţea limbajului întrebuinţat. A atribui unor personaje obişnuite termeni afectaţi sau savanţi poate supăra tot atît de mult ca şi vorbirea oamenilor de cabinet care din prezumţie înlocuiesc cuvintele băştinaşe cu latinisme. Poetul nu a avut destulă consecvenţă, poate nici destulă forţă artistică, pentru a realiza acest program. Procedeele sale sînt încă încărcate, factice, convenţionale. Ceea ce contează însă este directiva care s-a desemnat. Evoluţia spre reprezentarea de moravuri şi caractere se deschidea.

Despre Pierre Larivey[1] s-a spus — desigur cu o anume exagerare — că ar fi un demn precursor al lui Molière. Alte păreri pretind că elogiile ce i se aduc s-ar cuveni mai degrabă teatrului italian. Ideile după care s-a condus în adaptările sale sînt formulate în prologul piesei *Constance*. Orice epocă — declară autorul — e datoare să ajungă la o creaţie comică proprie, în stare să reflecte în mod verosimil moravurile timpului. Larivey nu inventează situaţii noi ; se preocupă însă ca textele italiene să capete încetăţeniri franceze. Principalul agent în piesele sale este maestrul intrigii, precursor al valeţilor lui Molière, un fel de strămoş al lui Figaro. Acest personaj se găseşte în centrul acţiunii ; dirijează toate momentele şi situaţiile-cheie ale intrigii ; primeşte confidenţele tinerilor îndrăgostiţi, îi consolează şi îi încureajează, pune la cale întîlniri discrete, dejoacă vigilenţa bătrînilor egoişti, negociază căsătorii, mijloceşte situaţii favorabile pentru protejaţii sau clienţii lor ş.a.m.d.

Comediile lui Larivey reprezintă un pas important în ce priveşte legarea modei italiene de tradiţia teatrului francez. Sub unele aspecte, faptul poate fi criticabil ; sub altele, în special cele privind pregătirea climatului dramatic, merită sublinieri.

Cîteva priviri, acum, de încheiere. De ce aceste încercări de teatru renascentist francez, atît cel tragic cît şi cel comic, s-au oprit totuşi

---

[1] Pierre Larivey (1540—1618), canonic la biserica regală şi colegială Saint-Étienne din Troyes, un pasionat al studiului, cunoscător de limbi clasice, a compus douăsprezece comedii, toate după modele italiene. Notăm, ca mai importante : *Constance*, *Lacheul*, *Stafiile (Les Esprits)*, aceasta din urmă combinînd elemente din Lorenzino de Medici *(La Aridosia)*, Terenţiu *(Adelphi)* şi Plaut *(Mostellaria, Aulularia)*.

la jumătatea drumului ? S-au dat mai multe explicații, fiecare cu partea ei de adevăr. Acestui teatru, mai întîi, i-a lipsit orginalitatea ; s-a mulțumit să imite ori să facă adaptări de suprafață după piesele italienilor, ducînd de cele mai multe ori la situații de convenționalism sterp și manierizant. I-a lipsit, de asemenea, și o substanță socială mai fermă ; nu a dispus de forță satirică și combativă, fie împotriva modelor și privilegiilor aristocratice, fie împotriva burgheziei care în diferite privințe încerca să imite aceste mode.

Capitolul al VIII-lea

TEATRUL RENAŞTERII (II)

«SECOLUL DE AUR» SPANIOL

1. Preliminarii

În evoluţia teatrului spaniol, trecerea de la perioada medievală la cea nouă a Renaşterii nu s-a făcut dintr-o dată, printr-un salt brusc, ci cu întrepătrunderi complexe, în cuprinsul cărora formele medievale nu s-au stins niciodată în întregime, după cum formele Renaşterii nu au apărut niciodată pe de-a-ntregul biruitoare. Publicul spaniol, cu psihologia lui tradiţionalistă, era legat de vechile lui spectacole şi divertismente, chiar după căderea acestora în desuetudine. Pînă tîrziu, de exemplu, s-a păstrat în castelele senioriale un gen tradiţional de spectacol-divertisment, constînd din dansuri cu acompaniament de cîntece, scene de balet, mascarade cu dialoguri şi feerii, în plus cu o intrigă uşoară încercînd să dea o legătură părţilor dansate şi cîntate. Spectacolele pentru *Corpus Domini* — cu vastele lor procesiuni, cu mulţimea de care alegorice, cu platforme ornate somptuos — s-au prelungit mult, ca sub acţiunea unor tradiţii inerte, pînă în epoci relativ noi.

Alături de tradiția catolică — este în cauză un catolicism practicat și cu înțeles de rezistență națională a poporului — întîlnim în teatrul spaniol și o altă tradiție, ținînd de viața țării și de anume tensiuni psihice corespunzătoare temperamentului spaniol : sentimentul onoarei, exacerbarea ideii cavalerești, cultul răzbunării, un gust patetic al morții, dorul de aventuri, superstiția gloriei ori a unor aventuri ancestrale, aspirații vagi dar persistente înspre domenii și cuceriri îndepărtate. Vom găsi în acest teatru mai cu seamă ilustrarea tipului castilian, cu însușirile și defectele lui răsunătoare : pe de o parte bravură, cavalerism, loialitate, simț al onoarei, devotament față de țară și de tradițiile ei ; pe de altă parte, porniri spre crimă, impetuozități aberante, orgolii duse pînă pe culmi absurde de trufie. Întîlnim pasiuni puternice, purtînd pe ele o pecete nobilitară. Violențele la care asistăm țin să treacă drept acte de apărare și de justiție în slujba unor sentimente mari, generoase. Autorii dramatici dovedesc bogăție inventivă și abilitate în a sesiza natura și mișcarea intimă a sentimentelor. Vor recurge totuși la artificii, la situații neverosimile, la elemente anacronice ; fie și o intrigă simplă ar fi de ajuns, pentru ca verva lor dramatică să intre în funcțiune și ca darul de versificare să-și desfășoare sclipitor facilitatea.

Realitatea, deci, este următoarea : într-o anume măsură, poporul spaniol a primit experiența Renașterii, asimilîndu-și criterii, inițiative și moduri de viață ale acesteia ; în același timp, părți întregi din această societate spaniolă au păstrat legătura cu forme de viață trecute, fie printr-un orgoliu superstițios al tradiției naționale, fie prin acea structură aparte a sufletului spaniol pe care i-au conformat-o condi-

țiile istorice. Teatrul iberic al vremii și-a însușit ambele trăsături ; prin simbioza lor va realiza principala sa caracteristică.

2. Precursori

La Celestina, piesa atribuită lui Fernando de Rojas[1], a cunoscut în Spania secolului al XVI-lea nu mai puțin de douăzeci și șase de ediții, în afară de imitatorii pe care i-a găsit în Franța, Italia și Anglia. Sub formă de tragicomedie ni se înfățișează o poveste stranie, dureroasă, nu atît ca spectacol, cît ca transcriere reală și sesizantă de viață.

Calisto este îndrăgostit de Melibea. Recurge la ajutorul Celestinei, intermediară bătrînă, cunoscută ca veche proxenetă. Corupînd servitorii, aceasta izbutește să aducă pe Melibea în brațele lui Calisto. De aici, va urma o serie de aventuri tragice. Celestina este ucisă de servitori, pentru că încercase să nu mai împartă cu ei prețul infamiei. Calisto, fugărit de Centurio, un soldat fanfaron, trimis pentru a răzbuna moartea Celestinei, alunecă pe o scară și rămîne mort pe loc. Melibea, în disperare, își ia viața ; își va reîntîlni în moarte iubitul.

Autorul înfățișează faptele cu siguranță și abilitate. Evită latura senzațională, spectaculoasă, pentru a pătrunde în intimitatea vieții pasionale. Surprinde cu finețe și înțelegere teama și neliniștile îndrăgostiților ; redă în trăsături sugestive viciile senile ; e necruțător cu lașitatea servitorilor și fanfaronada tîlharilor ;

---

[1] A trăit — datele sînt incerte — între anii 1450—1541. Viața lui ne-a rămas în bună parte necunoscută. *La Celestina* i-a adus celebritatea ; nu se știe însă cu precizie dacă a scris-o în întregime sau numai în parte.

stigmatizează cinismul, cu proporțiile lui deprimante.

Titlul de întemeietor al teatrului spaniol îi aparține lui Juan del Encina[1], autorul mai multor *egloge* dramatice, piese cu acțiune simplă, compuse pentru diferite prilejuri, religioase sau profane. Subiectele dramatizează scene pastorale, momente biblice (nașterea, patimile), dialoguri dintre ermiți și diferite personaje hagiografice. Adesea, teme ca în miracolele sau misterele medievale, însă transpuse la modul profan. Nota renascentistă — am putea spune cu înțeles neoplatonician — apare mai cu seamă în felul cum este văzută iubirea : nu în spirit medieval, ca un blestem al cărnii, ci ca o putere spirituală capabilă să înfăptuiască minuni. Presupunem că viața dramatică a acestor egloge, cu aplecarea lor spre artificii și prețiozități, s-a desfășurat mai mult în fața unui public de curte decît în fața unui public popular.

Prin Torres Naharro[2] înregistrăm o prezență mai accentuată a influenței italiene. Faza eglogelor a trecut ; se tinde acum spre comedia propriu-zisă, cu acțiune mai constituită și mai aproape de viața reală. În această privință, Torres Naharro apare drept un pionier. Își împarte piesele în cinci acte (jornadas) ; limitează numărul personajelor angajate în ac-

---

[1] Juan del Encina (1469—1529) a fost mucizian, poet, dramaturg. În această calitate din urmă a compus un număr de *autos* (mai multe scene dialogate, scrise pentru serbările de Crăciun și Paști), o serie de piese cu subiecte împrumutate din viața obișnuită, precum și paisprezece egloge, dintre care una — *Placida y Victoriano* — i-a fost interzisă de Inchiziție și distrusă pînă la ultimul exemplar.

[2] Bartolomé de Torres Naharro a trăit mult timp la Roma, se crede ca favorit al papei Leon al X-lea. Nu i se cunoaște data nașterii ; ca dată a morții se dă cu probabilitate anul 1530.

ţiune ; pledează pentru comedia cu subiecte închipuite, dar putînd să pară adevărate ; între subiectele inspirate din antichitate şi cele inspirate din viaţa contemporană preferă pe acestea din urmă ; vede posibil amestecul de elemente grave cu elemente comice, ca fiind în natura unor situaţii de viaţă. Pune în cauză moravuri şi comportări ale organizaţiei ecleziastice *(Comedia Seraphina)* ; ironizează felul cum se făceau recrutările de soldaţi pentru armata papală *(Comedia Soldatesca)* ; asistăm la ce se întîmplă în palatul unui cardinal *(Comedia Tinallaria)* ; ni se înfăţişează scene de balcon, pasiuni şi demonstraţii ale «punctului de onoare» castilian *(pundonor)*, anunţînd astfel comediile de capă şi spadă de mai tîrziu *(Comedia Ymenea)*.

Tot între pionieri trebuie să-l aşezăm şi pe L o p e d e R u e d a[1]. Acesta — deşi citise pe Teocrit, cunoştea pe Plaut şi era familiarizat cu subiecte italiene — s-a îndreptat cu preferinţă spre opere de inspiraţie populară. A compus pentru teatru : comedii, colocvii (piese scurte, în genere dispute amoroase între personaje campestre) şi intermedii *(pasos)*. În acestea din urmă putem recunoaşte adevăratul meşteşug dramatic al autorului. Folosind material popular, culés prin observaţii directe asupra realităţii, Lope de Rueda inventează tipuri vii, plauzibile, mişcîndu-se pe scenă cu abilitate : bătrîni, gitane, negrese, sadici, studenţi leneşi, curtezani ş.a. Valoarea subiectelor rămîne în-

---

[1] Se crede că a trăit între anii 1510—1565. Înrolîndu-se într-o trupă de actori, a cutreierat mai multe oraşe spaniole. Cu timpul a devenit şeful acestei trupe. Multiplele lui atribuţii în această direcţie — actor, director, autor — îl aşează în marea familie a creatorilor de teatru alături de Aristofan, Shakespeare, Molière.

doielnică ; mai mult decît prin acestea, piesele trăiau prin vioiciunea dialogului şi pitorescul lor savuros.

Dintre portughezi trebuie să-l amintim pe Gil Vicente[1]. De fapt, scriitorul aparţine deopotrivă şi literaturii spaniole. Piesele scrise în limba portugheză i-au adus reputaţia de «Plaut lusitanian». A scris : *autos*, farse, comedii, tragi-comedii. Subiectele sînt naive ; multe din ele împleteau elemente biblice cu situaţii profane. Intenţia catihetică punea în cauză personaje alegorice, întruchipînd virtuţi sau categorii morale : sărăcia, ambiţia, credinţa, prudenţa ş.a. Gil Vicente a contribuit în măsură apreciabilă la constituirea teatrului spaniol şi portughez. Totuşi, piesele lui nu au căpătat universalitate. Ca formă, se aseamănă cu piesele contemporane ale spaniolilor Juan del Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda ; ca fond, reprezintă o satiră a moravurilor portugheze, cu referire specială la cele ecleziastice. În felul pitoresc şi spiritual de a reda caracterele personajelor sale, unii comentatori îi găsesc asemănări cu Rabelais. Dacă nu s-ar fi mărginit să compună doar pentru curte, ci ar fi căutat apropieri mai esenţiale de viaţa populară, cu pulsaţiile şi realităţile ei autentice, viziunea sa ar fi trecut de simplele schiţări, cuprinzînd o vastă frescă de moravuri şi caractere.

---

[1] S-a născut la Lisabona în preajma anului 1470 şi a murit la Evora în anul 1536. Poetul s-a făcut cunoscut printr-o poezie pastorală, *Autopastoril del Nacimento.* Dintre cele patruzeci şi două de piese în versuri pe care ni le-a lăsat, cea mai caracteristică este trilogia avînd ca temă o trinitate ca aceea din *Divina Comedie : Barca Infernului (Auto da barca do Inferno), Barca Purgatoriului (Auto da barca do Purgatorio)* şi *Barca Gloriei (Auto da barca do Gloria).*

Seria precursorilor se încheie cu Cervantes[1]. Celebrul autor al lui *Don Quijote* a fost şi în teatru un deschizător de drumuri.

Ca doctrinar, Cervantes se dovedeşte exigent. Cere autorului dramatic să nu devină un sclav al modei sau un prizonier al gustului comun. Improvizaţiile, construcţiile facile, repetarea aceloraşi subiecte — toate acestea dăunează. Arta dramatică presupune reguli şi principii. Preia ideea lui Cicero, potrivit căreia comedia trebuie să oglindească viaţa umană, să exprime adevăruri, să dea directive morale. Extravaganţele şi glumele prelungite împiedică realizarea acestor condiţii. Cîtă seriozitate poate prezenta un personaj, cînd de la o scenă la alta îl vedem sărind de la copilărie la maturitate ? Cît adevăr poate avea o zugrăvire de locuri şi moravuri, cînd primul act se petrece în Europa, al doilea în Asia, al treilea în Africa ş.a.m.d. ? Bunul-simţ nu poate accepta ca autorul dramatic să se joace cu situaţiile istorice, să amestece date şi personaje, să aducă în timpul lui Carol-cel-Mare figuri din antichitate ori să combine date imaginare cu fapte reale din viaţa lumii.

---

[1] Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616), într-o primă parte a activităţii sale dramatice, a compus cu uşurinţă numeroase comedii, farse şi *entremeses.* Din cele douăzeci şi trei de piese de teatru scrise în această perioadă ni s-au păstrat în întregime numai două : *Viaţa la Alger (El trato en Alcer)* şi *Asediul Numanciei (El cerco de Numancia).* Dintr-o altă perioadă datează piesele adunate în volumul din 1615, intitulat *Opt comedii şi opt noi entremeses (Ocho comedias y ocho entremeses nuovo).* Subiectele proveneau din povestirile vremii. Putem desluşi în ele un amestec de elemente locale şi străine, medievale şi renascentiste, surprinzînd în mod realist stări de spirit şi moravuri contemporane, într-o atmosferă satirică de bună dispoziţie, bine echilibrată.

Creația dramatică a lui Cervantes a culminat cu tragedia *Asediul Numanciei (El cerco de Numancia)*. În valul entuziasmului stîrnit de reprezentarea ei, autorul a fost supranumit «un nou Eschil». Subiectul și compoziția au înfățișare grandioasă. Tema e dată de asediul și cucerirea Numanciei de către Scipio Africanul, după o îndelungă rezistență eroică. Au mai rămas în viață doar puțini numantini ; ajunși la capătul puterilor de luptă, aceștia preferă să moară decît să cadă în mîinile învingătorilor. Acțiunea e presărată cu alegorii și intervenții supranaturale. Scenele patetice sînt însoțite de accente retorice. Există și pasaje retorice care ajung să obosească prin lungimea și amplificarea lor excesivă, prin tonul lor afectat și unele speculații melodramatice. În totul, însă, piesa impune prin tonul ei înalt, patriotic. A. W. von Schlegel numără această dramă printre momentele de seamă ale teatrului universal. Consideră că în ea Cervantes s-a apropiat de simplitatea și măreția dramelor clasice, implicînd ideea destinului într-un mod capabil să reflecte puterea și demnitatea umană. Sentimentele individuale se contopesc sublim într-un sentiment general, căruia i se poate da o singură denumire : iubirea de patrie.

3. Lope de Vega

Ca scriitor, Lope de Vega[1] a răspuns la toate solicitările epocii. Totuși, principala lui creație rămîne teatrul. Astăzi, pe baza unor

---

[1] Lope Felix de Vega Carpio a trăit între anii 1562—1635. A fost student al Universității din Alcala. Pasionat, deopotrivă, pentru studiul limbilor clasice și al limbilor moderne. Poezia l-a absorbit profund. Un scurt popas în cariera militară ; se crede că în

cercetări de mare și îndelungă exegeză, avem certitudinea că din miile sale de producții pentru teatru au supraviețuit cîteva sute de comedii și cîteva zeci de *autos*. Orientîndu-se cu preferință spre dramaturgie, Lope nu a făcut doar un act de alegere personală, sub inspirația vocației lui poetice, ci s-a condus și de o ambianță socială și morală a epocii, în cuprinsul căreia ideea de teatru dispunea de statute adînci, durabile. Ca atîția din contemporanii săi, tributari într-un fel sau altul influențelor italiene și franceze, s-ar fi putut ca și Lope să compună după mode și reguli un teatru convențional, înlocuind oarecum vechiul pedantism scolastic cu unul umanist. Dar acest lucru, spre meritul poetului, nu s-a întîmplat. În măsura în care cobora în legendele și istoria Spaniei, reușind ca în loc de abstracțiuni să aducă pe scenă moravuri și caractere din patria sa reală, Lope de Vega a creat un teatru viu, adevărat, capabil să exprime geniul poporului. De fapt, aflăm în acest teatru o adevărată universalitate umană : episoade mitologice, scene din *Biblie*, hagiografie, istorie antică și medievală, aspecte din Renașterea italiană, istoria spaniolă veche și modernă ș.a. O clasificare uzuală stabilește : piese religioase, piese istorice, comedii galante, comedii de intrigă și comedii de caracter. Alte încercări disting în cuprinsul acestui univers

---

această calitate a luat parte la expediția victorioasă din Azore. O viață intensă, cu peripeții și complicații sentimentale. Cunoaște gloria în mod precoce. Are admiratori, dar nu mai puțini și adversari, în frunte cu Luis de Gongora y Argote. Nefericiri familiale l-au împins în grele crize sufletești. Devine preot, în căutarea unui punct interior de sprijin. Dar canoanele bisericii, ca și unele apropieri de instituția Inchiziției, nu au reușit să reducă în el fervorile poetului și ale temperamentului pasional. A înțeles să rămînă pînă la sfîrșit un spirit liber.

dramatic mai multe lumi : o lume socială, o lume istorică, o lume hagiografică și o lume a sentimentelor.

Într-un mic tratat de artă dramatică (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo — Noua artă de a scrie comedii în vremurile noastre*, 1609), poetul ne comunică reflecțiile sale cu privire la rolul ce revine teatrului în societatea omenească. E stăpînit de sentimentul că trebuie să dea patriei sale o dramă corespunzătoare cu geniul național. În consecință, refuză cătușele vreunei tradiții, fie și aceea a ideilor aristotelice. Teatrul se adresează publicului ; ori acesta cere *viață*, nu reguli. În amestecul de tragic și comic nu vede neapărat un principiu director de artă dramatică. Recomandă autorilor să nu lase niciodată scena goală ; fie și un singur moment de gol poate fi de ajuns pentru ca lanțul acțiunii să se rupă și tensiunea dramatică să scadă. Trebuie ca limbajul întrebuințat să corespundă subiectelor. Întrucît tragedia aduce pe scenă situații și presonaje importante, ea e ținută să folosească un limbaj impunător, solemn ; comedia, dimpotrivă, poate zugrăvi moravuri și figuri din toate straturile societății, este liberă să practice un limbaj viu și colorat, capabil să se miște pe registre variate, să creeze atmosfera vieții obișnuite, să stăruiască tot timpul într-o notă comunicativă de bună dispoziție și naturalețe. Consideră forma versificată ca fiind necesară pe toată întinderea creației dramatice. Teatrul devine teatru cu adevărat cînd ne dă putința să ne privim în față și să ne recunoaștem, indiferent pe ce scară a vieții ne-am afla : sărac sau bogat, prost sau deștept, tînăr sau bătrîn, sclav sau stăpîn. Așa cum poate amesteca tragicul cu comicul, tot așa, în numele aceleiași datorii de-a înfățișa în mod neprefăcut realitatea, este în-

dreptăţit să asocieze binele cu răul, frumosul cu urîtul, tristeţea cu bucuria, de fiecare dată sesizîndu-le mişcarea şi întrepătrunderile intime.

O parte importantă din creaţia dramatică a lui Lope de Vega este dedicată teatrului religios. Contrareforma — pe care în genere artiştii din «secolul de aur» au sprijinit-o — a contribuit ca în viaţa spaniolă religiozitatea să capete o notă gravă, pasionată, cu tensiuni amare şi dureroase, denotînd moralmente stări comune de panică şi desperare. Pe de altă parte, trebuie să ţinem seama că în decursul celor opt secole de luptă împotriva arabilor — aşa-numita *reconquista* — spiritul religios a reprezentat în Spania şi un factor de rezistenţă naţională, ceea ce i-a ajutat să se apropie de simţirea populară, să se identifice cu tradiţiile şi istoria ţării. În teatrul religios întîlnim ambele aspecte ; strînsa lor simbioză dă acestui teatru o pecete caracteristică.

Numărăm, mai întîi, piese de genul *autos sacramentales*. Aceste piese urmăreau să pună în lumină putinţa sufletului de a-şi ispăşi păcatele prin suferinţă şi reculegere. Categoriile credinţei şi ale vieţii morale sînt prezentate prin personificări şi alegorii, amintind procedeele scolastice din piesele medievale.

Reprezentările de *autos* erau însoţite adesea de *loas şi entremeses*, piese de proporţiile unei farse, aşezate de regulă la începutul spectacolelor, fie pentru introducere în tema religioasă, fie pentru divertisment. *Loas*, de fapt, era mai mult un prolog ; în schimb, acţiunea din *entremeses* era constituită, deschizînd totodată drum înspre un teatru cu conţinut laic. Întîlnim aici oameni de legi, funcţionari din administraţia oraşelor, hoţi, falşi cerşetori, poeţi ridicoli, bătrîni vicioşi, dansatori şi dansatoare,

părinţi opaci faţă de drepturile tinereţii, îndrăgostiţi trebuind să recurgă la şiretlicuri pentru a-şi apăra iubirea, nobili rataţi, curtezane, clerici dispuşi să acopere cu sutana lor operaţii necinstite, negustori veroşi ş.a.

Principala atenţie a lui Lope de Vega ca dramaturg istoric a gravitat spre evul mediu. Simţim tot timpul, în creaţia sa dramatică, o mare prezenţă a istoriei naţionale spaniole. Poetul a urmărit s-o reconstituie aproape cronologic, într-o vastă frescă dramatică. Evocă luptele eroice ale vechilor cantabri cu puterea romană, îndîrjită de rezistenţa acestora. Aflăm despre dezordinile anarhice din statul vizigot, ameninţat din clipă în clipă cu prăbuşirea. Asistăm la stingerea perioadei gotice şi instituirea stăpînirii islamice. Dar accentul principal cade pe lupta cu maurii. Aceste lupte sînt înfăţişate larg, pe planuri multiple, atingînd prin varietatea aspectelor cuprinse şi prin emoţia situaţiilor proporţii de epopee. Puterea braţelor se uneşte cu una egală a sufletelor. Devotamentul pentru patrie şi simţul onoarei înfruntă toate ameninţările, chiar martirajul sau moartea. Ne sînt zugrăvite şi alte etape ale istoriei naţionale : întemeierea monarhiei catolice, constituirea puterii spaniole, luptele regilor cu feudalii rebeli, succesiunea epocilor de eroism şi strălucire, toate acestea marcate prin figuri caracteristice de regi, de mari seniori, de şefi temuţi în taberele adverse, de cavaleri viteji şi loiali, de femei capabile de abnegaţie, stăpînite ca şi bărbaţii lor de sentimentul patriei şi al onoarei spaniole.

Multe din dramele istorice ale lui Lope de Vega sînt străbătute de spirit democratic. Spania, în conştiinţa poetului, este poporul spaniol ca atare. Sentimentul său monarhic se sprijină pe ideea că prestigiul regal este o condiţie de

rezistență și de putere națională. Respectă în rege nu pe principalul feudal, ci pe acela care trebuie să fie apărătorul celor mulți împotriva abuzurilor practicate de biserică și nobilime.

Ne oprim la drama *Fuenteovejuna*, cea mai puternică și mai caracteristică dramă din această categorie. Fondul ei istoric constituie baza unui complex tablou social.

Ne aflăm în secolul al XV-lea, curînd după unirea Castiliei cu Aragonul, prin căsătoria dintre Ferdinand Catolicul și Isabela. Nobilimea feudală, nemulțumită de această evoluție a faptelor, prin care se consolida puterea regală, se dedă la manifestări anarhice. Fernán Gomez de Guzman, comandorul ordinului de Calatrava, se afirmă ca un rebel notoriu. În satul Fuenteovejuna, unde se găsește în cantonament cu trupa sa, se poartă cu asprime. Instituie asupra țăranilor sarcini abuzive, trece cu ușurință peste legi și drepturi, insultă pe bărbații vrednici și necinstește fiicele locuitorilor. Laurencia, fiica alcaldelui Esteban, este răpită și violată. Se pune la cale și uciderea lui Frondoso, logodnicul acesteia. Revenind în sat, Laurencia îndeamnă populația la revoltă. Țăranii pătrund în locuința tiranului și îl ucid. Urmează o anchetă severă, cu torturi la care sînt supuși fără deosebire bătrîni, tineri și copii. Nimeni nu se gîndește să dea pe față vreun nume. La întrebările anchetatorului, toți răspund invariabil : «Vinovat e tot satul, vinovat e Fuenteovejuna !» Curajul țăranilor și spiritul lor de solidaritate impresionează pe rege, care pînă în cele din urmă va trebui să admită că aceștia au avut dreptate.

În conflictul dintre țărani și feudali, sentimentul poetului se situează de partea poporului. Drama trece dincolo de semnificația ei locală ; ilustrează o aspirație generală spre li-

bertate. Ca fapt imediat, zugrăvește răzbunarea colectivă împotriva unui tiran ; ca înțeles mai larg, ne înfățișează un proces de conștiință populară, cu datoria acesteia de a-și apăra dreptul la viață.

În teatrul său de moravuri și sentimente, poetul va aduce personaje din aproape toată întinderea societății spaniole : nobili, orășeni, țărani. Realizează o mare varietate de specii : de la comedii galante sau comedii de intrigă pînă la comedii de caracter și drame de moravuri, cu desfășurări și intensități sîngeroase. Defilează prin fața noastră o succesiune scînteietoare de scene vii, sugestive, pline de situații sesizante.

Sub pana poetului s-a concretizat și o comedie de intrigă specific spaniolă, cunoscută sub denumirea de comedia *de capă și spadă.* Denumirea se trage de la costumul pe care trebuia să-l poarte actorii, marcînd astfel rangul social al personajelor reprezentate : o manta amplă, cu glugă, cu marginea laterală ridicată prin spada atîrnată la cingătoare. Aduceau în scenă episoade ca acestea : scene de gelozie între îndrăgostiți, răzbunări ale soților ori ale fraților împotriva unor seducători, scene de noapte, aventuri de balcon, gesturi spadasine, acțiuni cavalerești, toate susținute cu strălucire și ingenozitate de către cavaleri înveșmîntați superb în mantiile lor, ca și de femei semimascate, pierzîndu-se în valuri de tafta sau bogății de dantele.

Iubirii i se acordă un rol primordial. Găsim deopotrivă și începuturile dragostei, cu jocurile și sclipirile lor caracteristice, ca și dezlănțuirile ei pasionale, cu puterea acestora de-a pune stăpînire pe toate resorturile judecății și ale simțirii. Între zugrăvirile amorului se află și gelozia. În unele piese, acest sentiment e men-

ţinut pe linii graţioase şi şăgalnice, în tonuri şi situaţii de comedie. În alte piese, gelozia se intensifică şi printr-un sentiment de onoare *(el pundonor)*, aceasta nu numai în sfera aristocratică, ci şi la personaje plebeiene.

Lumea creată de Lope de Vega în comediile sale cu jocuri de sentimente e vie şi complexă. Poetul pătrunde în adîncuri ale vieţii pasionale, cu stări afective care se definesc ca de la sine prin trăsături precise şi hotărîte ; dar ne poartă deopotrivă şi prin regiuni mai întunecate, cu porniri instinctuale şi manifestări sufleteşti în revărsare, greu cristalizabile în sentimente propriu-zise.

Ca în multe alte creaţii spaniole din epocă, ne inundă o atmosferă strălucitoare, încărcată de viaţă, de culoare şi de patos, toate acestea susţinute cu declamaţii, gesturi mari şi sentimente puternice. Nu e însă mai puţin adevărat că în transparenţa acestor străluciri şi jocuri putem desluşi şi tot atîtea semne de criză socială şi contradicţii morale. Înţelegem, anume, că multe din moravurile şi caracterele înfăţişate aparţineau unei societăţi care începea să domnească. Prăpastia dintre popor şi pătura conducătoare se adîncea din ce în ce mai mult ; aristocraţia feudală încerca să-şi prelungească privilegiile, monopolizînd în favoarea ei sentimentul onoarei şi sentimentul patriotic ; ideea de virtute se îneca în vanităţi lipsite de răspundere ; un anume simţ al valorilor şi al esenţelor apunea în mod evident, lăsînd în locul lui o goană fanatică după fericirile momentului.

Lope de Vega, ca om şi ca poet, încarnează Spania. A vibrat la tot ce i-a pus în faţă poporul şi timpul său, ca oameni şi forme de viaţă. Nenumăratele lui comedii sînt o frescă a ţării, cu istoria, cu civilizaţia, cu jocurile de contraste, cu tradiţiile, obiceiurile şi cuceririle

ei. Dar, în mulţimea acestor trăsături hispane se găsesc şi trăsături mai largi privind sufletul omenesc în general. Sentimentul de onoare, în felul conceput şi trăit de eroii poetului, nu e numai act spaniol, ci şi formă de afirmare a demnităţii umane pe plan universal. Iubirea din comediile lui — cu jocurile, sclipirile, contrarietăţile, ca şi năzuirile lor spre culmi — cuprinde accente pe înţelesul tuturor timpurilor. Recunoaştem preutindeni miraje ale gîndirii, fremătări de viaţă, în general ecouri ale ideilor şi sentimentelor ce îşi făceau drum în cugetele vremii, înfăptuind astfel efervescenţa Renaşterii ca fenomen european.

Teatrul lui Lope de Vega, încărcat de iubire pentru străduinţa fiinţei umane şi de protest împotriva tiraniei de orice fel, continuă să străbată prin veacuri, ca un mesaj de lumină, de libertate şi de progres moral.

4. Între culteranism şi tradiţie

Mişcarea literară cunoscută sub numele de *cultism* sau *culteranism*, ilustrată mai cu seamă de Góngora[1], a avut ecouri şi în teatru, atît ca influenţă şi adeziune, cît şi ca rezistenţă şi respingere. Explicaţiile ce i se pot da sînt multiple. Pe de o parte, o putem pune în legătură cu acţiuni ale nobilimii care, dîndu-şi seama că pămîntul începea să-i fugă de sub picioare, încerca să-şi refacă autoritatea nu numai prin recrudescenţe catolice şi feudale, ci şi prin instalarea unei atmosfere de preţiozitate în viaţa artistică şi literară. Pe de altă

[1] Luis de Góngora y Argote (1561—1627), poet spaniol, autorul *Sonetelor*, ilustru reprezentant al unui curent estetic cu năzuinţi spre poezia pură, curent ce-i poartă numele.

parte, trebuie să ţinem seama de o anume criză spirituală, cu tendinţă de refugiu în vis, în imaginaţie, în proteste împotriva realităţii obişnuite, cu atît mai mult cu cît în epocă triumful politic şi vanitatea puterii puteau să pară la apogeul lor. Cultismul se apleca cu preferinţă spre expresia căutată, cu rafinamente ale eleganţei, cu bogăţii de metafore, cu largi folosiri de antiteze şi hiperbole, cu inversări extravagante, cu formulări ingenioase, cu străluciri şi subtilităţi ale imaginii, de atîtea ori acestea putînd să împrospăteze coloratura artistică a comunicării literare, şi tot de atîtea ori cu riscul de a contrazice bunul-simţ, încercuind spontaneitatea ori sinceritatea receptării.

Publicul mare, educat la şcoala lui Cervantes şi a lui Lope de Vega, nu a aderat la această iniţiativă. Cronicarii timpului menţionează că reprezentaţiile dramatice erau întotdeauna luate cu asalt. În momente de fericire, ca şi în altele de durere naţională — pierderi de teritorii, războaie — omul din popor găsea în versurile poeţilor săi dramatici mîngîieri şi compensaţii pentru inferioritatea socială şi morală în care era ţinut. Teatrul a contribuit ca spaniolul de rînd să îşi păstreze sentimentul de onoare naţională, să perpetueze amintirea vechilor cuceriri şi să creadă mai departe într-o chemare înaltă a poporului său.

Contemporanii şi urmaşii lui Lope de Vega vor urma în genere această direcţie. Principala reputaţie a lui Guillén de Castro[1] se

[1] Guillén de Castro y Bellvis (1569—1631) ne-a lăsat o operă dramatică voluminoasă : patruzeci de piese, denumite generic *comedii*. Simţim în multe din ele influenţa a doi maeştri : Cervantes şi Lope de Vega. De la primul a împrumutat subiecte episodice privind onoarea şi vitejia spaniolă ; de la celălalt, varietatea situaţiilor, bogăţia mişcării, conflictul de sentimente.

sprijină pe *Tinerețea Cidului (Las Mocedades del Cid)*, adaptare dramatică după legenda națională în spiritul lui Lope de Vega. Guevara[1] este dintre autorii care au înclinat spre gongorism, fără însă ca dominarea acestuia să devină exclusivistă. S-a străduit să reînnoiască subiectele, evitînd clișee și imitații. În genere, personajele sale au viață și realitate; vin cu manifestări autentice, nu cu eroism sau generozități de împrumut. Montalbán[2] s-a lăsat mai stăpînit de afectarea culteranistă; totuși în opera sa notorie, *Îndrăgostiții din Teruel (Los Amantes de Teruel)*, piesă inspirată dintr-o povestire populară, fără a mai aluneca în proză sau extravaganță, a izbutit să creeze tipuri eterne ale fidelității.

Alarcón[3] s-a opus cu fermitate culteranismului. Se arăta stăpînit de ceea ce poate da ființei umane frumusețe și superioritate: cu-

---

[1] Luis Vélez de Guevara (1579—1644), autor — se crede — a patru sute de piese, din care au fost atestate optzeci. Subiectele folosesc de regulă episoade cavalerești, străbătute de vigoare, îndrăzneală și specific spaniol.

[2] Don Juan Pérez de Montalbán (1602—1638), la început discipol al lui Lope de Vega, dar mai tîrziu cu semne de ingratitudine față de acesta. Piesele sacre i-au fost primite cu răceală; în schimb cele privind istoria și onoarea spaniolă au avut răsunet.

[3] Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (? 1581—1639) este autorul cîtorva dintre operele recunoscute ale teatrului spaniol: *Adevărul suspect sau Mincinosul (La verdad sospechosa y El mentiroso), Cruzime pentru onoare (La crueldad por el honor), Țesătorul din Segovia (El tejedor de Segovia), Zidurile au urechi (Los paraden oyen)* ș.a. Față de cei trei uriași ai epocii — Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina — a rămas în umbră, neavînd puterea de a inventa și de a emoționa a celui dintîi, farmecul și poezia celui din urmă. Însă, mai sobru decît aceștia, știind să atenueze coloritul prea spaniol, a constituit un model mai ușor de urmat de către străini.

rajul adevărului, energia morală, perseverență în cuvîntul dat, apărarea inocenței, prietenie, loialitate în gînduri și acțiuni. Nu ținea să placă publicului prin măgulire ; îl preocupa, mai presus de orice, să îi transmită acestuia emoții superioare. Simțea că vorbirea cea mai aptă pentru a sonda adîncimile umane și pentru a le da expresia potrivită este vorbirea simplă, naturală, ferită de afectări și artificii, menținîndu-se tot timpul într-o notă de armonie, echilibru și demnitate. Rojas[1] îmbină cu putere tragicul cu comicul, zugrăvește pasiuni umane în plina lor desfășurare, folosește un limbaj înalt, încărcat de fervori poetice. Sînt calități care i-ar fi adus situări lîngă Calderon, dacă în destule locuri nu s-ar fi complicat cu extravaganță în exagerări ciudate și în detalii nesemnificative. Moreto[2] are meritul că spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, care lăsau ca accentul major să cadă pe evenimentele spectaculoase ale intrigii, s-a preocupat prin excelență să zugrăvească și să înfățișeze caractere.

---

[1] Francisco de Rojas Zorrila (1607—1648) e socotit ca ținînd de școala lui Calderón, deși marchează o reținere față de aceste exagerări în ce privește punctul de onoare și respectul față de rege.

[2] Augustin Moreto y Cabaña (1618—1669) a scris mult și variat : comedii, drame istorice, drame religioase, *loas*, *autos*, *entremeses*, unele din acestea în colaborare cu diferiți autori contemporani. În majoritate, piesele au fost scrise la comanda teatrelor ; de aceea simțim în alcătuirea lor un spirit de grabă și de concesie, fie pentru măgulirea gustului comun, fie pentru a face față posibilităților materiale ale scenelor.

5. Tirso de Molina

Lui **Tirso de Molina**[1] i se atribuie paternitatea a peste trei sute de piese. Teatrul său stăruia pe linia adevărului, fără ca aceasta să-i răpească partea de avînt şi fantezie. Eroii săi au trăsături romaneşti şi aventuroase ; în centrul acţiunilor se află iubirea, cu toată gama ei de manifestări. Descriind-o, poetul evoluează pe registre diferite ; devine rînd pe rînd afectuos sau brutal, îndrăzneţ sau timid, generos şi blînd, ironic şi maliţios. Personajele feminine din intrigile lui Tirso nu au graţia şi poezia celor din comediile lui Lope de Vega ; sînt însă reale, întîi prin sinceritatea emoţiilor de care sînt stăpînite şi apoi prin voinţa lor de perseverare în ţinta urmărită, trecînd la nevoie prin oricîte contrarii : de la bunătate la vindicaţie, de la umilinţă pînă la trufie, de la timiditate pînă la îndrăzneală şi de la indiferenţă pînă la exaltare.

Scriitorul socotea intriga mai mult un pretext ; în consecinţă, lăsă ca veracitatea faptelor şi înlănţuirea lor logică să alunece pe planuri secundare. Dramele lui istorice prezintă doar un interes minor. Adevărata excelare a lui Tirso de Molina stă în comedia de intrigă şi moravuri.

Între piesele cu conţinut dramatic intens, cea care i-a asigurat principala celebritate este *Amăgitorul din Sevilla (El burlador de Sevilla)* ;

---

[1] Tirso de Molina — numele adevărat : *Gabriel Tellez* — a trăit între anii 1583—1648. Scriitor fecund. Numericeşte, piesele pe care le-a scris îl situează imediat după Lope de Vega. În timpul vieţii, s-a bucurat de popularitate ; după moarte, însă, atît asupra omului cît şi asupra operei s-a întins pentru multă vreme o neaşteptată uitare. Ca scriitor, nu a făcut concesii. Proceda de regulă cu o franchete naturală, ceea ce a putut să supere pe pontifi şi potentaţi. Posteritatea — putem spune — i-a dat dreptate.

e cunoscută și sub denumirea de *Comeseanul de piatră*. Subiectul îmbină două legende spaniole. Eroul este tînărul Don Juan Tenorio, un senior abuziv, în vînătoare continuă după plăcerile ilicite ale iubirii. În urmărirea scopului său, nu se dă în lături de la nici o turpitudine : minte, se travestește, ia poze de mare îndrăgostit, acceptă situații grotești, merge din abuz în abuz, devine chiar ucigaș. Încolțit, recurge la fugă. Nu alege, nu așteaptă să se cristalizeze vreun sentiment. Abia descins la Napoli, își încearcă norocul pe lîngă Isabel, o ducesă. Într-un naufragiu, se află la un pas de a-și pierde viața. Întîmplarea nu îl pune pe gînduri. Dorința de aventură îl înfierbîntă din ce în ce mai mult. Seduce din amuzament o păstoriță, apoi o pescăriță, înțelegînd totodată să își păstreze morga de aristocrat. Trăiește halucinant o singură plăcere : aceea de a spori necontenit numărul femeilor cucerite. Don Juan este în așa fel construit moralmente încît nu resimte vreo răspundere a faptelor sale.

Mai curînd sau mai tîrziu avea să vină și ziua pedepsei. Într-o noapte, pentru a se salva dintr-o situație dificilă, Don Juan ucide pe Don Gonzalo de Ulloa, tatăl donei Ana, noua sa cucerire. Persistînd în atitudinea de cinic, insultă statuia celui ucis. Din ceea ce va urma, Don Juan înțelege că i se pregătește sfîrșitul. Încercările de a se salva sînt de prisos. În momentul morții, cuprins de spaimă religioasă, cere un preot. Prăbușindu-se, va lua pentru vecie calea Infernului.

Epilogul dramei înseamnă triumful unor legi morale și umane, pe care Don Juan în viață crezuse că le poate disprețui.

Personajul creat de Tirso de Molina va reapărea frecvent în literatura lumii. Îl vom găsi, de exemplu, în scrierile lui Molière, Goldoni,

Goethe, Byron, Lenau, Puşchin, Alfred de Musset, Al. Dumas-tatăl, Th. Gautier, Baudelaire ş.a. Fiecare din aceştia va pune personajul sub un anume unghi de privire. Nici unul, însă, nu îi va modifica acel fond de inechitate infernală, expresie a decăderii într-o lume încă feudală a Spaniei, pe care i l-a atribuit creatorul său. Tirso de Molina are în literatură gloria de a fi creat şi impus atenţiei artistice un tip universal, muncit de contradicţiile naturii umane.

6. Calderón

Ca autor dramatic, Calderón[1] merge pe drumul deschis de înaintaşii săi. Concepţia, sistemul, principiile se menţin pe liniile existente ; sînt însă puse în mişcare prin resursele

[1] Calderón (numele întreg : Don Pedro Calderón de la Barca Basseda Gonzales de Henao Ruis de Blasco Riano) s-a născut la Madrid în 1660. A căpătat prima instrucţie într-un colegiu iezuit ; în continuare, la Universitatea din Salamanca, avea să facă studii juridice. Vocaţia de poet i s-a precizat încă din primii ani de adolescenţă. Un timp, a servit şi în armată. Anii de tinereţe i-au fost plini de acte îndrăzneţe, cu aventuri amoroase şi răzvrătiri cu accente de ironie şi sarcasm în ele. Filip al IV-lea i-a încredinţat sarcina de poet al curţii. Luptînd în Catalonia răsculată, în calitate de cavaler al ordinului militar Santiago, a fost rănit. Mulţimile l-au aclamat, dedicîndu-i dese sărbătoriri. Părăsind cariera militară, în 1651, va intra în rîndurile clericale. Va continua totuşi să scrie ; vocaţia de poet îi era prea mare, ca să poată renunţa la ea. S-a stins în 1681, în vîrstă de 81 de ani. În patria sa, personalitatea lui Calderón a dominat o bună parte a secolului al XVII-lea, perpetuînd moştenirea dramatică lăsată de Lope de Vega.

Exegeza modernă îi atribuie 225 de titluri de opere dramatice : teatru profan (drame istorice, drame filosofice, drame şi comedii de capă şi spadă, comedii picareşti, piese galante, piese ocazionale) şi teatru sacru (drama religioasă, *autos*, *entremeses*).

sporite ale unui spirit deosebit de înzestrat, capabil de a construi subiecte ample, de a înnoda intrigi savante, de a proporționa părțile, de a da coloriturilor spaniole și mai multă intensitate, de a include în patosul acțiunilor de pe scenă patosul autentic al poporului, de a contura personajele cu fermitate, în sfîrșit, de a îmbrăca toate acestea într-un larg veșmînt de lumină și fervoare poetică.

Personajele, în genere, au asemănări cu cele concepute de Lope. Găsim deopotrivă : onoarea cavalerească, devotament față de monarhie, fervoare religioasă, explozii pasionale. Regăsim cavaleri îndrăzneți, amanți înveșmîntați în mantii protectoare, femei mascate, soți geloși, seducători nerăbdători și dispuși spre aventură, frați sau părinți justiționari, fanatici ai sentimentului de onoare. Acțiunile decurg furtunos, cu înnodări neașteptate, în mari jocuri de efecte. Calderón era un maestru neîntrecut în lovituri de teatru.

Teoretic, poetul se declară împotriva culteranismului ; totuși îl practică, prin abundență de imagini, de situații încărcate, de tonuri intense, de afectări ale expresiei, de exaltări ale sentimentului, de digresii lirice. Personajele devin monotone prin uniformitatea lor. În schimb, Calderón denotă abilitate în a conduce intrigile și a combina planurile acțiunilor, pune forță în zugrăvirea gesturilor de prestigiu, sporește intensitatea dramatică, imprimă avînt poetic. Prin acestea — s-a spus — a reușit să exprime cu mai multă pregnanță decît orice alt poet spaniol pasiunile și fervorile poporului său.

Piesele de capă și spadă, în care poetul excelează, au în centrul lor sentimentul de onoare. Atmosfera în care ne introduc aceste piese e sumbră, încărcată, purtînd parcă semne de fanatism și blesteme. Poetul nu urmează întot-

deauna o linie reală a sentimentelor umane ; va stărui adesea într-o convenţie existentă, de natură să confunde partea de virtute socială şi etică din sentimentul de onoare cu o formă de pervertire a idealului cavaleresc. Din nimic, de exemplu, eroii în cauză se cred insultaţi şi trag spada. Un fapt obişnuit, un cuvînt, o părere sînt luate drept ofense ; urmează, imediat, gestul de protest sau de răzbunare. Se aşteaptă doar un pretext, pentru ca în numele sentimentului de onoare să treacă la demonstraţii extreme. Chiar fără motiv puternic, prietenul se consideră îndatorat a sări în apărarea prietenului său ; tatălui i se pare că în orice moment ar avea de pedepsit pe cineva, pentru că atentează la buna reputaţie a fiicei sale ; fratele nu aşteaptă mai mult ca să intre în acţiune. Gelozia, mai cu seamă, dă naştere la situaţii teribile. Soţii geloşi nu sînt capabili de înţelegere, cu atît mai mult de iertare. Răzbunarea trebuie să fie totală, crudă, promptă, sîngeroasă. Sentimentului de iubire, de asemenea, i se rezervă un loc de seamă. Avem însă de-a face mai mult cu o iubire de principiu, decît cu una reală. Poetul pare mai aproape de inspiraţia ideală din cîntecele trubadurilor medievali, decît de iubirea efectivă, cu frămîntări intime şi rădăcini senzuale. Femeilor le atribuie tării sau slăbiciuni, nu în raport cu omenescul lor natural, ci cu principiul de onoare. Chiar cînd sînt uşuratice sau inconsecvente, cochete ori capricioase, demnitatea lor rămîne inalterată ; fac din aceasta un punct de onoare mai presus de orice alt sentiment.

Repertoriul religios al lui Calderón cuprinde un număr însemnat de *autos sacramentales*. Poetul reia subiecte populare, din legende creştine sau legende păgîne trecute în mitologia creştină, cărora le imprimă prin simţirea sa

personală un plus de știință și de pietate. Toate, aproape, sînt construite pe bază alegorică. Apar personificări ca acestea : Gîndirea, Istoria, Vanitatea, Moartea, Avariția, Luxuria, Greșeala, Ateismul, Apostazia, Grația, Credința, Iudaismul, Inteligența, Speranța, Caritatea ș.a. Poetul intervine doar puțin în fabula propriu-zisă a legendelor din care își ia subiectele ; le dă însă strălucire artistică. În centrul multora se află ideea teologică a ispășirii. Sentimentul religios e tratat apologetic. Poetul catolic apare ca o personalitate complexă, unind știința cu virtutea, gata ca în apărarea credinței sale să meargă pînă la martiraj. Meritele sociale, valoarea personală, echitatea muncii profesionale, deosebirile de o natură sau alta trec pe plan secundar ; puțină «devoțiune», iată tot ce se cere în acțiunea pieselor, pentru ca asistența divină să se pună în mișcare. Ne învăluie din toate părțile un climat încărcat de magii, de mistere, de superstiții, de credință în minuni, de simboluri naive, de vise rău prevestitoare, de explicații astrologice, de semne ale dominării, de profeții fericite sau dimpotrivă amenințătoare. Recunoaștem în acestea o Spanie a vremii, frămîntată de grave contradicții intime ; dincolo de fastul și lumina atîtor manifestări victorioase, avem și imaginea unor situații morale de fanatism și intoleranță.

Subiectele istorice, de asemenea, abundă. Poetul — de altminteri ca toți contemporanii săi — nu se preocupă de adevărul strict al faptelor, de reconstituiri exacte, de valoarea locală. Poetul preferă situațiile dramatice, cu elemente și desfășurări pasionale. Întîlnim teme luate din lumea greacă, latină, orientală, ca și din viața națională. Cele mai interesante, mai autentice, sînt acestea din urmă. Ne oprim asupra aceleia care i-a adus lui Calderón principala lui repu-

ție de poet al Renașterii : *Judecătorul din Zalameea (El alcalde de Zalaméa).*

Ne aflăm într-o periodă de mișcări militare. Soldații dintr-o unitate sînt cantonați în satul Zalameea. Căpitanul Don Alvaro de Ataide, socotindu-se în drepturile sale de feudal, împins deopotrivă și de o patimă josnică, necinstește pe Isabel, fiica țăranului Pedro Crespo, alcaldele satului. Bătrînul intervine pe lîngă seducător, cu rugămintea de a-i restitui onoarea. Dar demersul e zadarnic ; căpitanul respinge cu dispreț și aroganță ideea de a se căsători cu victima sa. Crespo, atunci, în baza atribuțiilor lui de judecător, îl arestează pe vinovat, îl condamnă la moarte și procedează fără întîrziere la executarea prin ștreang. Aflînd de cele întîmplate, regele devine mînios, ca și cum ar fi fost în joc o ofensă adusă dreptului feudal. Dar, izbindu-se de judecata și dîrzenia țăranului, este silit să-i dea dreptate, dispunînd totodată ca acesta să rămînă alcade pe viață.

Drama reflectă de aproape instituții și moravuri din Spania secolului al XVII-lea. Avem de-a face, mai întîi, cu un protest împotriva exceselor la care se dedau formațiile militare ale timpului. În al doilea rînd, ni se pune în față un tablou al raporturilor dintre nobilimea feudală și țărănime, într-un moment istoric în care răzvrătirea acesteia din urmă începea să capete contururi și putere de acțiune. Crespo, țăranul, nu contestă aristocrației dreptul de-a avea un stil propriu de viață, cu tradiția, moravurile și mîndria ei aparte. Înțelege, însă, că și dreptul lui la onoare este la fel de real, cuvenindu-se de aceea să-i fie respectat. Onoarea la care ține atîta îi apare ca o valoare intrinsecă. Crespo și țăranii săi nu se gîndesc să se desfacă de unitatea și de tradiția națională a țării, dar înțeleg că există umilințe și

discriminări ce trebuie să dispară, eventual făcîndu-şi singuri justiţie.

Posteritatea s-a întrebat — şi într-un fel continuă să se întrebe — dacă opera lui Calderón, din cauza coloritului ei intens spaniol, nu rămîne oarecum în marginea universalităţii. Chestiunea e complexă ; în orice caz, trebuie privită din mai multe unghiuri. Într-adevăr, totul în această operă se situează pe latitudini spaniole : gestul cavaleresc, exaltarea sentimentului de onoare, panaşul superb şi exuberant, devoţiunea fanatică şi superstiţioasă, o grandoare capabilă deopotrivă de generozitate şi ferocitate, galanteria aprinsă şi geloasă, intriga bogată, un lirism încărcat de fervori abia stăpînite, pasiunea versului frumos, impetuozitatea declamaţiei şi a culorii. Nu e însă mai puţin adevărat că în această contagiune morală a poetului cu poporul său există trăsături care pot reprezenta şi onora cugetul uman în genere. Într-una din dramele lui filosofice, *Viaţa e vis (La vida es sueno)*, dincolo de fondul ei catolic şi feudal, străbat înţelesuri de valoare universală. Întrucît viaţa poate fi efemeră şi înşelătoare ca şi visul, noi oamenii avem datoria ca prin manifestările noastre să-i dăm substanţă şi statornicie. Fie şi ca vis, binele rămîne tot bine ; în mulţimea de nestatornicii ce ne înconjoară, acest bine poate deveni punct de sprijin. Are putere numai ceea ce construim prin bunătate, prin clemenţă, prin măsură. Mesajul piesei este un mesaj de optimism şi eliberare.

7. Priviri generale

Teatrul Renaşterii spaniole a fost un teatru naţional. Aceasta i-a dat putinţa să se ancoreze într-o realitate autentică, devenind document

uman și înscriind semnificații istorice. A putut să cuprindă viața unui popor, cu înțelepciunile și erorile lui, cu plutirile sale în mituri, ca și cu ancorări în realitate. Într-un fel, teatrul spaniol e încărcat de poze și afectări ; într-alt fel, e neasemănat de sincer și de veridic. Afectat, în măsura în care condițiile vremii i-au impus să reprezinte ierarhii monarhice și catolice, să apere dogme, să exalte orgolii nobilitare, să învăluie vocația națională în forme de viață feudale. Veridic și sincer, prin puterea lui de a se contopi cu mișcările cugetului anonim. A surprins reacțiile populare : s-a sprijinit și s-a adresat cu preferință publicului din *corrales ;* nu s-a speriat de proscrieri și anateme ; s-a ridicat împotriva prezumției medievale ; a văzut în dreptul la onoare un drept al tuturor oamenilor ; și-a păstrat un suflu de liberalism popular, chiar îmbrăcînd sutana scolastică ; a denunțat imoralitatea privilegiilor, pledînd totodată pentru legitimitatea revoltei ; a manifestat o voință aproape ca de *veto* față de multe edicte ale Inchiziției și feudalității ; a scos în lumină blazonul moral al țărănimii, în momente cînd încă numeroase instituții ori superstiții în actualitate socoteau că o pot sfida ; în ciocnirea cu evenimentele și contrarietățile vieții s-a situat de partea omenescului natural, luînd apărarea iubirii dezinteresate și a tinereții valoroase.

Capitolul al IX-lea

TEATRUL ELISABETAN (I)

PRECURSORI ȘI CONTEMPORANI AI LUI SHAKESPEARE

1. Cadrul general

Perioada de plină manifestare a Renașterii engleze are în centrul ei domnia reginei Elisabeta (1558—1603). Ea se va prelungi mult și după această dată, pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Pe de o parte, epoca este încărcată de cruzimi, ipocrizie, absolutism și intoleranță. Instinctele dezlănțuite de Războiul celor două Roze se vor dovedi persistente. Rareori, o pagină atît de însîngerată ca aceea înscrisă de Turnul Londrei, și înainte de Henric al VIII-lea, și de la acesta încoace. Pe de altă parte, în istoria Angliei această epocă a putut să însemne un «secol de aur», și pe plan intern în ce privește unitatea politică a țării, și în ce privește puterea de stăpînire a mărilor și expansiunea în lume.

Perioada se caracterizează, între altele, și printr-o puternică dezvoltare culturală. Suveranitatea scolasticii încetează. Filosofia speculativă e în declin ; părți întregi din vechile ei atribute se pregătesc să treacă asupra literatu-

rii. Radicalismul puritan va întîmpina și rezistențe hotărîte, multe din acestea de natură să întrețină o atmosferă de efervescență intelectuală, să aducă beneficii spirituale artelor și poeziei. Se lucrează asupra limbii, cu preocuparea ca aceasta să capete mai multă suplețe, siguranță și articulare intimă. Cultura clasică își face drum, din ce în ce mai insistent. Alte influențe străine, din sfera clasică sau modernă, se bucură de primiri la fel de binevoitoare. În această privință, Italia și Franța stau în frunte. Scrieri doctrinare, de mare fond filosofic — de exemplu : *Instauratio magna* a lui Francis Bacon — se înfățișează în haină literară. Filosofia se desparte în mod vizibil de teologie ; rațiunea își ia independență față de credință.

În ce privește teatrul, sub raport literar acesta pare genul cel mai frecvent și mai bine reprezentat în epocă. E încărcat de realitățile și chemările epocii. Apar pleiade întregi de scriitori dramatici. Mulți dintre aceștia au formație universitară. Se simt atrași de lumea actoricească, cu nota ei boemă și cu pornirile ei de frondă împotriva unor rigori îmbătrînite ale societății. Într-un fel, trupele de actori erau azvîrlite la marginea societății ; într-alt fel, epoca le delega funcții și misiuni importante. Teatrul se află în atenția comună ; înverșunarea ori lipsa de calm a celor ce stăruiau să-l ignoreze ori să-l condamne nu făceau decît să-i confirme autenticitatea. Totul — se pare — așteaptă proba de foc a scenei : și viața politică, și viața socială, și psihologia vremii. Spectacolul de teatru, pe deasupra laturilor lui gălăgioase de divertisment popular, devenea punct de plecare sau canava pentru transpuneri sau dezbateri reieșite din mișcările și ecourile epocii.

În alte țări — mai cu seamă în Franța — formele de teatru reieșite din Renaștere nu se mai adresau unui public larg și variat, ca acela care ocupa piețele vaste unde se dădeau reprezentațiile de miracole și mistere, ci unui public restrîns, cu pretenții de rafinament și instrucție. În Anglia, marea creație dramatică avea să păstreze legătura cu trecutul într-un mod mai accentuat. Teatrul englez a rămas mai departe un teatru al cetății, adresîndu-se mai multor straturi sociale și polarizînd trăsături ale întregului cuget național.

Poeții care preced apariția lui Shakespeare sînt în genere oameni instruiți, au dispoziții umaniste, resimt sufletul înnoitor al epocii. Nu aparțin propriu-zis vreunei școli sau grupări literare cu idei și programe definite ; au însă un pronunțat simț de orientare în epocă, aspiră spre întemeierea unui teatru național și înțeleg că scenei dramatice trebuie să i se atribuie funcții reprezentative.

2. Doi precursori shakespearieni : John Lyly, Thomas Kyd

John Lyly (1554 ?—1606) era un spirit livresc și rafinat, partizan al artei italiene. Considera că limbii engleze îi trebuiesc elemente și transformări capabile s-o facă mai suplă, mai sugestivă și elegantă. De aici, preocuparea scriitorului de a deveni întemeietorul unui stil artistic corespunzător, idee în care va persevera de-a lungul întregii sale activități literare.

Scrierile *Euphues sau Anatomia spiritului (Euphues or the Anatomy of Wit*, 1578) și *Euphues și Anglia sa (Euphues and his England*, 1583) interesează în primul rînd prin curentul stilistic pe care l-au inițiat, așa-numitul *euphu-*

ism. Poetul propune o vorbire căutată, de felul celei reprezentate de Góngora și Calderón în Spania, în parte de Ronsard și d'Aubigné în Franța. Admite exagerarea, pentru efecte de sugestie și culoare. Cultivă antitezele. Imaginile lui se țes bogat, cu elemente de proveniențe diferite : mitologie, legende, călătorii, istorie, natură, alchimie, astronomie, cunoștințe enciclopedice. Convertește erudiția în procedeu artistic. Comparațiile abundă, nu atît ca valoare descriptivă, cît ca putere de stimulare și chiar exaltare a fanteziei. Țîșnesc tot timpul jocuri de cuvinte, scînteieri și asociații uluitoare de imagini. Se pune preț pe sonoritatea cuvintelor, cu puterea lor de incantație. Ce pare primordial e să se creeze atmosferă de tensiune lirică, punînd sensibilitatea în stare de vibrație.

Lyly a compus în această manieră și comediile sale : *Sapho și Phao, Endymion, omul în lună (Endymion, the Man in the Moon), Galateea, Metamorfoza iubirii (Love's Metamorphosis), Midas* ș.a. Decor mitologic ; tineri de o frumusețe răpitoare angajați în episoade grațioase de iubire ; atmosferă pastorală ; scene alegorice ; note satirice, dar nu atît cu tendință critică, ci mai mult de tip euforic ; jocuri și dantelări spirituale ; pe alocuri accente de filosofie stoică, însă învăluite în tonuri afective și pitorești, menite să le îndulcească asprimea ; toate acestea — practicînd un umanism de școală — puteau să pară, nu atît situații dramatice propriu-zise, ci mai mult prilejuri de speculații și voluptăți artistice.

Cu timpul, euphuismul s-a stins ; însă, înainte de aceasta, a îndeplinit în dezvoltarea modernă a literaturii și mai ales a dramei engleze o funcțiune caracteristică. Pînă atunci, pe scenele engleze nu se înregistrase o preocupare mai marcată pentru stil, pentru cuvîntul frumos,

pentru imaginea sugestivă. Într-adevăr, unele afectări propuse de poet au rămas într-o sferă pedantă și convențională. Există însă atîtea alte aspecte — armonia limbii, vivacitatea dialogului, bogăția expresiei, solicitarea artistică a fanteziei, comunicativitatea caldă și inteligentă —, a căror eficiență artistică s-a dovedit de necontestat.

Lyly a contribuit ca genul comic să capete un ton mai înalt, o notă în plus de intelectualitate. Atît felul său de a combina subiecte dramatice cît și procedeele stilistice de tip euphuistic dețin un loc de seamă în pregătirea mai ales a feeriilor shakespeariene.

Din creația artistică a lui Thomas Kyd (1557 ?—1595 ?) ni s-a mai păstrat o singură dramă : *Tragedia spaniolă sau Hieronimo din nou nebun (The Spanish Tragedy, or Hieronimo is mad again)*. Poetul se află sub influența lui Seneca, în special în ce privește aducerea pe scenă a unor situații tari, de natură să zguduie cugetele. Subiectul se desfășoară pe planuri mari, cu bogăție de personaje, situații și episoade. Horatio, vrednicul fiu al mareșalului Hieronimo, cade răpus prin trădarea pusă la cale de Balthasar, prinț al Portugaliei, și de Lorenzo, fiul ducelui de Castilia, într-o clipă în care schimba jurăminte de dragoste cu Bellimperia, fiica acestuia. Din această clipă va începe răzbunarea, pe care Hieronimo și Bellimperia o vor totală, exemplară. Bătrînul, pentru a se pune la adăpost de bănuielile celor din jur, simulează nebunia. Odată cu aceasta, trăiește și o nebunie reală, din durere. Bellimperia este constrînsă să accepte căsătoria cu Balthazar. Hieronimo organizează ca la nuntă să se reprezinte în chip festiv o tragedie. Planul e implacabil : va face ca în loc de ficțiune tragedia să fie jucată cu adevărat. Aproape toate perso-

najele își vor pierde viața, ucise de alții sau sinucigîndu-se.

Totul se petrece în atmosferă de melodramă. Momentele de tensiune emotivă, menite să creeze și să propage stări de durere, se succed la nesfîrșit. Nebunia lui Hieronimo — în care latura ei reală ajunge să se confunde cu una simulată — este înfățișată amplu, tulburător, cu alternanțe grotești, deconcertante, între stări de liniște înțeleaptă și stări absurde, halucinante. Motivul răzbunării a fost luat din *Tieste*, tragedia lui Seneca. Personajele nu au destul adevăr psihologic ; sînt însă tot timpul în mișcare, agitîndu-se într-un noian de pasiuni și sentimente. Ne aflăm în plină manieră euphuistică ; dar de astă dată nu cu imagini grațioase, ci cu efecte de groază, mari și cutremurătoare.

Kyd a marcat în evoluția dramei engleze o etapă. Caracteristic, în această etapă, e felul cum o seamă de criterii și procedee clasicizante, dobîndite și asimilate de poet prin formația lui umanistă, se contopesc într-o artă cu trăsături baroce, cu colorituri intense și cu localizări mai aproape de linia istorică, toate acestea în acord cu spiritul vremii și cu preferințele din ce în ce mai marcate ale marelui public.

3. Principalul precursor : Marlowe

Dramele scrise de Marlowe[1] sînt puternice și îndrăznețe. Seria lor s-a deschis prin *Marele Tamerlan (Tamburlaine the Great)*, tra-

---

[1] Christopher Marlowe (1564—1593), fiul cizmarului din Canterbury, și-a început studiile la King's School, colegiu întemeiat de Henric al VIII-lea, și le-a continuat cu strălucire la Cambridge. Între cariera ecleziastică și scena de teatru a ales pe cea din urmă. →

gedie cu subiect istoric. Personajul principal este vestitul Timur Lenk (Tamerlan, Tambelan), întemeietor în secolul al XIV-lea al celui de-al doilea stat mongol. Piesa ne înfăţişează episoade din campaniile sale, de la invadarea Persiei pînă la moartea survenită în hanatul Kokand. Tamerlan încarnează cruzimea, ca metodă de guvernare şi voluptate a puterii. Pustieşte totul, cu satisfacţie rece, necruţătoare. Nu se împiedică de vreun scrupul, vreo teamă, vreo judecată. Marlowe a compus această dramă pe cînd era încă adolescent. În intenţia lui, Tamerlan trebuia să încarneze o personalitate superioară, supraumană ; de aici, tendinţa lui sfidătoare faţă de rege şi faţă de criteriile morale obişnuite.

În prologul piesei, Marlowe anunţa programatic că teatrul englez are de împlinit o datorie : să se ridice, deopotrivă, atît deasupra bufoneriilor de clovni şi scenelor de bîlci, cît şi deasupra pretenţiilor rafinate, cu manierismul şi artificiozitatea lor pedantă.

Personajul din *Evreul din Malta (The Jew of Malta)* se dovedeşte mic, fricos, laş. Imploră pentru sine, cu panică şi disperare, ceea ce toată viaţa refuzase cu cinism şi ostentaţie semenilor săi : «săriţi, ajutaţi-mă, creştini !». Ar fi greşit să-i atribuim poetului — Marlowe era ateu — vreo consideraţie religioasă. Mai plauzi-

---

Un accident, pe cînd juca rolul unui desfrînat, a făcut din el un infirm. Va părăsi profesiunea, nu însă şi boema literaro-actoricească. Natură pasională, părea întotdeauna gata să izbucnească într-o revoltă. Îşi proclama cu glas tare răzvrătirile împotriva bisericii, a politicii, a diferitelor doctrine. Sfida prejudecăţi ale vremii, prezumţii ale autorităţii, anume tendinţe spre intoleranţă ale forurilor protestante. Se intenţiona ca împotriva lui să se deschidă un proces public, cînd un accident mizerabil i-a pus capăt vieţii, înainte de a fi împlinit vîrsta de treizeci de ani.

bilă ar fi o altă explicație : pornirea protestatară a poetului, pe de o parte împotriva spiritului de rapacitate întreținut de ascensiunea burgheziei, pe de altă parte împotriva unor moravuri violente și vindicative din epocă.

Ideea din *Tragica poveste a doctorului Faust (The Tragical History of Doctor Faustus)* este luată din legenda medievală germană. În raport cu majoritatea repertoriului contemporan, această dramă venea dintr-o dată cu vizibilă superioritate de orizont și gîndire. Era pentru prima oară cînd pe scena engleză apărea o dezbatere filosofică, de natură să marcheze conflictul dintre cunoașterea științifică și revelație. Spiritele curajoase ale vremii au înregistrat-o cu interes și satisfacție ; tabăra puritană, dimpotrivă, a întîmpinat-o cu adversitate și intoleranță.

În *Eduard al IV-lea* ne este înfățișată o pagină din cronica Angliei. Eduard, fire slabă și influențabilă, lasă ca în preajma tronului să opereze în voie lingușitorii, intriganții și interesații. Regăsim și aici fapte crude, excesive, cu treceri intempestive de la porniri de intoleranță la stări de compasiune. Plutim într-o atmosferă de moravuri medievale, cu pasiuni dezlănțuite, cu trimiteri fără judecată la moarte, cu acte ducînd vindicația pînă la fanatism și rătăcire. Dar, spre deosebire de alte piese ale lui Marlowe, valul de violențe la care sîntem martori nu mai trezește în noi atîta repulsie. Explicația ține de mai mulți factori ; piesa are în ea adevăr istoric și personajele sînt tratate cu mai multă siguranță psihologică. Nota eroică, aici, nu se mai revarsă peste zăgazuri ; se păstrează în limite autentice, prin sentimentul de compasiune pe care pînă la sfîrșit îl trezește în noi eroul, victimă a slăbiciunilor lui și a

circumstanţelor, rămas singur în faţa vieţii, a sarcinilor, a destinului.

În teatrul englez din epocă exista oarecum ameninţarea unor alunecări în edulcorare şi manieră. O anume biciuire, prin intervenţii de îndrăzneală şi intensitate dramatică, nu putea să fie decît binevenită. Apariţia lui Marlowe a contribuit ca spiritul renascentist în teatrul englez să nu se oprească la soluţii decorative şi convenţionale, ci mai presus de acestea să-şi dea un elan propriu, să imprime mişcare puternică, să vină cu soluţii dramatice capabile de a produce emoţie. Publicul englez, la data aceea, nu cerea psihologie ; aştepta însă ca scena lui naţională să exprime viaţă, să polarizeze tumulturi, să redea mişcarea puterii şi a bogăţiei, să pună în lumină glorii militare, să creeze un climat de înălţimi fie şi prin ipostazieri ori asocieri exorbitante.

4. Ben Jonson

După moartea reginei Elisabeta a urmat o perioadă de recrudescenţe puritane. Acestea, în afară de poezia psalmilor, puneau la îndoială orice altă creaţie literară. Cît despre teatru, îi dispreţuiau şi ideea, şi manifestările. Dar, în ciuda acestor adversităţi, teatrul continua să subsiste. Subiectele se diversifică şi se înmulţesc. Acţiunile se petrec în locuri şi medii variate : pe cîmpuri de bătaie, în săli ale tronului, în cancelarii de stat, în taverne, în case particulare, în pieţe publice, pe corăbii, în locuri de petrecere ş.a. Eroii alcătuiesc un tablou bogat şi pitoresc al vieţii. Aceasta este atmosfera şi starea de lucruri în care îl vom afla pe Ben

J o n s o n[1], om de mare instrucţie, scriitor de seamă, purtător de cuvînt al unui stil şi al unei epoci, contemporan cu Shakespeare şi totodată urmaş al acestuia.

Ben Jonson — intelectualul ca şi artistul — era nemulţumit de teatrul englez contemporan. Avea convingerea că înlăuntrul acestuia şi-au făcut drum mulţimi întregi de idei false, contradicţii, abuzuri şi imposturi. În prefeţele sale, le-a denunţat cu vigoare. Se declara împotriva comediei romaneşti. Înţelegea să reformeze scena engleză, readucînd-o pe liniile clasicismului antic. Pentru drama serioasă şi-a ales ca model pe Seneca; în comedie, privea spre Plaut. În concepţia sa de artă includea criterii şi judecăţi de tip academic. Poezia nu trebuie redusă la jocuri facile, la sclipiri de suprafaţă, la simplu amuzament; indiferent ce conţinut ar avea de reprezentat, ea e datoare să respecte un spirit de sistem, să aducă idei, să pună în mişcare raţiunea.

---

[1] Ben Jonson (1573—1637) a trezit în timpul său aproape tot atîta interes ca şi Shakespeare. A făcut studii la Westminster School şi la Universitatea din Cambridge. Obligaţia de a-şi cîştiga singur existenţa l-a împins devreme în peregrinările vieţii. Ca soldat, a luat parte la campania din Ţările-de-Jos împotriva spaniolilor. Stabilit la Londra, va intra în teatru, manifestîndu-se deopotrivă ca actor şi autor. Un duel cu urmări nefericite i-a adus complicaţii judiciare, detenţie, frămîntări şi chiar o anume criză religioasă, urmată de convertirea la catolicism. S-a bucurat de prietenia şi preţuirea lui Shakespeare, ceea ce avea să-i fie de folos în debutul lui ca autor dramatic.

S-a zbătut în greutăţi băneşti, deşi piesele îi erau aplaudate. Pensia regală de poet laureat i-a venit tîrziu, abia în 1616. Sfîrşitul a fost trist: singurătate, boală necruţătoare, în plus unele eşecuri ca autor, însoţite de ingratitudinea şi indiferenţa publicului. A fost înmormîntat la Westminster Abbey, în colţul rezervat regilor.

Cele două tragedii — *Căderea lui Sejanus (Sejanus, his Fall)*, *Conspirația lui Catilina (Catiline, his Conspiracy)* — sînt scrise după modelul dat de Seneca. Pe alocuri, dramatismul acțiunii și adevărul psihologic al personajelor par strivite de povara solemnă a erudiției. Piesele rămîn totuși interesante. Găsim în ele o frescă a lumii romane, văzută cu ochi pătrunzători și redată cu siguranță. Defilează prin fața noastră scene de viață din Roma imperială, cu măreții le și mizeriile ei. În special, poetul insistă asupra acestora din urmă : cruzimi îmbrăcate în toga virtuții și a demnității civice, orori gîndite și înfăptuite cu perfidie, lăcomii de putere și avuție, asasinate politice, conspirații de curte ș.a.

Dar domeniul în care Ben Jonson avea să-și găsească principala sa împlinire este comedia. Spre deosebire de Shakespeare, care venea în comedie cu mesaje de optimism, cu exuberanță sentimentală și cu jocuri ale unei fantezii de artist, Ben Jonson a adus satiră, critică, rechizitorii. Nu ar avea sens — ne spune poetul — să ascundem defectele ; e preferabil ca nebuniile oamenilor să fie arătate în mișcarea lor adevărată. Fiecare om are o «umoare» proprie, adică o dispoziție înnăscută, capabilă să condiționeze și să-și pună pecetea pe întreaga lui fire și pe toate actele sale. În felul cum s-a oprit asupra acestor trăsături, poetul denotă aplecări de moralist. Socotea de datoria lui să scoată în evidență viciile, să le disece pînă la ultima lor fibră, să le flageleze în mod curajos, cu fermitate.

Volpone sau Vulpoiul (Volpone or the Fox), cea mai caracteristică și mai cunoscută comedie a lui Ben Jonson, continuă să figureze în repertoriile teatrelor din lume. Acțiunea se petrece la Veneția, cetate a comerțului, a ba-

nului, cadru potrivit pentru acte de scelerație morală și amestecuri stranii de patimi. Volpone, un negustor bogat, fără familie, om cu suflet de monstru, este pervertit moralmente de două patimi : avariția și cupiditatea. Singura lui dorință este să-și sporească averea, și așa destul de mare. Imoralitatea mijloacelor întrebuințate îi va constitui încă o voluptate. Are ca unealtă pe Mosca, un parazit abil și întreprinzător, făptură infernală, în stare ca și stăpînul său de orice infamii. Împreună pun la cale un nou plan de îmbogățire, pe seama unor falși prieteni ai negustorului, toți cu nădejdea că îi vor fi moștenitori.

Comedia, în fond, este tristă. Sîntem purtați într-o atmosferă de farsă și caricatură, în care condiția umană devine mică, penibilă. Ne este zugrăvită o umanitate deprimantă, cu porniri abjecte și vicii ireductibile. Defilează prin fața noastră : părinți care își reneagă copiii ; soți gata să susțină în public împotriva soțiilor lor declarații false de adulter ; oameni dispuși să-și clădească fericirea pe apăsarea unor nevinovați fără apărare ; relații omenești bazate pe minciună, interes și tertipuri ; lăcomie de bani și plăcerea de a face rău, ambele mergînd pînă la forme grotești de dezumanizare. În genere, un tablou sumbru, de un realism zguduitor, punînd accent pe fapte bizare și patologice din manifestarea umană.

O parte a criticii, întreținînd continuu comparația cu Shakespeare, tinde încă să arunce asupra operei lui Jonson unele umbre. Shakespeare — se spune — a privit viața în integralitatea ei ; Ben Jonson, dimpotrivă, i-a impus discriminări și limite. Primul înțelegea să strecoare o undă de umanitate pînă și în ultimul dintre eroii săi ; celălalt și-a strivit personajele sub povara viciilor, transformîndu-le în monștri

morali. Shakespeare lăsa ca în el să vorbească artistul, în vreme ce Jonson a stăruit în calcule de sistem și preocupări savante.

Adevărul, însă, este mai complex decît il poate indica această simetrie. Ben Jonson nu a venit în teatru doar cu principii livrești ; nu mai puțin, ținea să exprime realitatea, să zugrăvească moravuri. Vedea în regulile clasice nu simple formule de școală, ci condiții pentru ca opera dramatică să capete adevăr, demnitate și putere edificatoare. Înțelegea să facă din comediile sale un factor de însănătoșire, pentru indivizi în parte ca și pentru viața publică. Atitudinea lui de cenzor nu pornea doar dintr-o asprime temperamentală, ci reprezenta o formă de conștiință morală, ca și o modalitate de a-și înțelege funcțiunea lui de artist. A trăit în Renaștere ; și-a asimilat în totul esențele acesteia ; i-a înțeles mesajul, înălțimea, frumusețea ; nu e însă mai puțin adevărat că a văzut și viciile epocii, cu puterea lor de a perverti conștiințe și de a pune măști de sărbătoare pe dezumanizări profunde.

Capitolul al X-lea

TEATRUL ELISABETAN (II)

SHAKESPEARE

1. Idei despre teatru

Ca om și ca poet, în toată dezvoltarea sa, Shakespeare[1] a păstrat o puternică și statornică trăsătură actoricească. Timp de două decenii, după ajungerea lui la Londra, a fost actor propriu-zis, jucînd atît în piesele proprii cît și în ale altora. Nu mai puțin, era și regizor. Izbutea să compenseze și să corecteze prin text diferitele lipsuri de ordin tehnic sau de per-

[1] William Shakespeare s-a născut la Stratford-on-Avon, în ziua de 23 aprilie 1564. Și-a început instrucția în localitate, la *Grammar Scholl*, școală cu oarecare tradiții, în ale cărei programe figurau și elemente umaniste de greacă și latină. Către sfîrșitul anului 1586, în căutarea unei formule de viață, sau împins probabil și de chemarea sa lăuntrică spre orizonturi mai largi, a plecat la Londra. Aici, după cîteva peregrinări în activități anodine, s-a îndreptat definitiv spre teatru. A început prin diferite corvezi : băiat de serviciu, figurant, actor în roluri secundare. Pînă a trece la creația proprie, și-a făcut o primă ucenicie scriitoricească adaptînd texte dramatice pentru nevoile reprezentațiilor curente ale trupei. În 1598 îl găsim figurînd printre coproprietarii teatrului de la Blackfriars, un cartier al Londrei ; un an mai tîrziu

sonal actoricesc. Dădea prioritate cuvîntului, în așa fel încît la un moment dat acesta să poată asigura toată întinderea și toată vibrația ficțiunii dramatice. În ce privește interpretarea, de la el datează concepția și linia scenică a multor roluri din repertoriul său, în forma în care acestea aveau să se încetățenească în tradiția teatrului clasic englez.

Ideile despre teatru ale lui Shakespeare pleacă de la realități efective. Autorul știa din practica sa de actor că prima condiție a unei piese dramatice este să placă publicului. Contesta că publicul ar fi o realitate capricioasă, imprevizibilă, motiv perpetuu de teamă pentru autori ; considera, dimpotrivă, că acest public trebuie înțeles, respectat, sprijinit în intenția lui bună și în dorința lui sinceră.

Îndrumările pe care Hamlet le dă actorilor ce urmau să joace în fața regelui și a reginei piesa lor demascatoare valorează cît un întreg compendiu de artă actoricească. Totul, în aceste îndrumări, reflectă dragoste, afinitate, experiență și conștiință actoricească, respect față de jocul dramatic, sentimentul unei misiuni.

Iată, în esența lor, aceste îndemnuri. E bine ca tiradele să fie rostite simplu, viu, curgător. Nu în strigăte sau în gesturi violente stă meșșugul actoricesc. Oricînd, chiar în torentele și

---

avea să devină chiar directorul literar al acestui teatru.

În anul 1611, pe cînd se afla în plină glorie și putere de creație, a părăsit în mod neașteptat Londra pentru a se reîntoarce în căminul și localitatea sa natală. Motivele care ar sta la baza acestei hotărîri au dat naștere la multe speculații. S-ar putea ca în *Furtuna (The Tempest)*, una din ultimele piese ale poetului, să găsim o explicație a situației.

Shakespeare a încetat din viață la 23 aprilie 1616, în ziua cînd împlinea vîrsta de 52 de ani. Mormîntul său se află în biserica parohială din Stratford.

furtunile pasiunii, e nevoie de subiecte, de stăpînire, de îndulciri ale expresiei. Adesea, gustul şi priceperea publicului ar fi dispuse să rămînă la pantomimă şi plăceri zgomotoase. Nu înseamnă, însă, că actorul trebuie să li se supună orbeşte. Măsură, sobrietate, dar nu răceală ! Există un discernămînt necesar, fără de care autorul nu ar putea să fie actor. Cuvîntul şi acţiunea au datoria să se sprijine reciproc, tot timpul. Jocul trebuie să se menţină în limitele naturalului. Întotdeauna, misiunea scenei a fost aceea de a înfăţişa cu grijă realitatea. Nu e cazul ca un actor să se simtă fericit dacă prin jocul lui l-a cucerit pe ignorant ; singura aprobare de care se poate bucura cu adevărat este cea venită de la spectatorul cuminte, cu judecată formată. E firesc să se petreacă greşeli ; se impune să le cunoaştem, să li se spună pe nume dacă vrem să scăpăm de ele. Doar aparent rolurile de bufoni sînt uşoare ; în realitate şi acestea trebuiesc concepute cu discreţie, cu ţinută, cu o stricteţe anumită. Sînt de plîns acei actori care pentru aplauze de moment măgulesc prostul-gust şi fac concesii, recurg la improvizaţii comicăreşti şi ajung să provoace rîsul tocmai în momente ale acţiunii în care spiritul spectatorului ar fi trebuit să devină mai atent, mai recules, mai pătrunzător.

2. Despre operă în general

Cîmpul operei shakespeariene este imens. Cuprinde şi condensează materii din toate direcţiile vieţii. Acestea nu apar într-o ordine anumită, ci se configurează în vaste întrepătrunderi: epopei, lumi şi epoci, caractere de pe întreaga scară a vieţii, jocuri mergînd de la nebunie pînă la înţelepciune şi de la vicii pînă la vir-

tute, procese de conştiinţă şi procese ale societăţii, aspecte diferite ale condiţiei umane. Personajele şi situaţiile aduse pe scenă trăiesc o viaţă reală ; magia şi supranaturalul care le înconjoară adesea întăresc această viaţă reală prin ample colorări emotive, făcînd-o mai comunicativă şi mai sesizantă.

Poetul se inspiră din tot : din viaţă, din societate, din mediile pe care le cunoaşte, din tradiţie, din cultură, din ideile timpului, din mişcările de opinie publică, din cărţile care îi cad sub mînă, din prieteniile ori adversităţile pe care i le rezervă soarta, din ceea ce îi dictează împrejurările la care e martor, din ceea ce derivă sau intuieşte în realitate ca şi din ceea ce e îndemnat să transpună pe scenă cu marea lui dispoziţie imaginativă.

Shakespeare nu procedează cu spirit de sistem. Îşi exprimă simţirea în mod spontan, natural, cu pecetea emoţiei de moment. Omul pe care ni-l înfăţişează în piesele sale plînge şi rîde în aceeaşi zi, chiar şi în acelaşi ceas, întocmai ca în viaţa reală. Mută episoadele acţiunii dintr-un loc în altul, fără a lua în seamă termenele adecvate ; în această privinţă se baza pe imaginaţia spectatorului, pe care de altminteri o solicită necontenit. Cunoaşte psihologia publicului ; ştia, anume, că mai presus de reguli şi stricteţi doctrinare acesta cere ca piesa reprezentată să aibă acţiune, adevăr uman, să producă emoţii autentice, susţinute.

Opera dramatică lăsată de poet se înscrie în două decenii de activitate (1591—1611). După media de două piese pe an, deducem că poetul elabora cu uşurinţă. În genere, construia pe subiecte împrumutate din diferite surse : cronici, piese mai vechi, nuvele italiene, balade şi legende populare, capitole din diferite scrieri, episoade istorice, reminiscenţe din lecturi în-

tîmplătoare ş.a. Simţim în aceasta, în plus, fapte şi trăsături capabile să caracterizeze epoca : umanism, curiozitate universală, ambianţă efervescentă de idei şi sentimente, interes multiplu şi progresiv pentru formele manifestării umane. Shakespeare ne dezvăluie o uriaşă forţă imaginativă ; dar — trebuie să precizăm — o forţă pe care o va întrebuinţa, nu pentru a inventa situaţii inedite ori a-şi desfăşura fastidios subiectivitatea, ci pentru a interpreta cu criterii şi în culori ale timpului, toate de ordin renascentist, fapte, aspecte, sensuri şi situaţii umane.

Împărţim piesele lui Shakespeare în patru categorii : drame istorice, drame pasionale sau tragedii, comedii şi feerii. Această clasificare prezintă avantajul că e simplă, metodică, uşor de ţinut minte, utilă, didactică, intrată în tradiţie. Numără însă şi laturi discutabile, întrucît schematizează, dă impresia că opera ar fi fost construită pe compartimente, întunecă oarecum tocmai ceea ce în această operă este mai intrinsec, mai caracteristic : reţeaua ei de întrepătrunderi, complexitatea, sintezele întinse, convergenţele de implicaţii contrarii.

Ar fi greu, anume, să vorbim în această operă despre specii pure. *Richard al III-lea*, prin partea de cronică, intră în rîndul dramelor istorice ; ca problemă morală, are înţelesuri de tragedie. *Hamlet*, ca dramă, este zguduitoare ; cuprinde însă şi momente de umor. Potrivit deznodămîntului, *Neguţătorul din Veneţia (The Merchant of Venice)* ar putea să pară o comedie ; totuşi, în punctul nodal al intrigii se dezvoltă o situaţie tragică. Personajul Falstaff a putut să fie inclus tot atît de bine şi într-o trilogie istorică, şi într-o comedie domestică. Tristeţea lui Jacques, în *Cum vă place (As You Like It)*, se mişcă atît pe registre de dramă, cît

și de comedie. În *Poveste de iarnă (The Winter's Tale)*, s-ar părea că Mamilius, moștenitor la tronul Siciliei, fusese sortit tuturor fericirilor ; sfîrșește totuși în panică și durere. *Furtuna*, ca atmosferă generală, este o feerie ; dar în dosul aspectelor ei de miraj, cu plutiri incantatorii printre forme de basm și de visare, aflăm cu seriozitate o filosofie de muncă și de voință umanitară. Exemplele de acest fel se pot înmulți. Toate ne ajută să înțelegem în ce fel Shakespeare simțea nevoia ca în creația lui să cuprindă *viața*, în mișcarea ei de tumult, cu totalitatea resorturilor și a funcțiunilor care o alcătuiesc.

3. Cronica Angliei

Cronicile lui Shakespeare — în totul zece piese inspirate din istoria Angliei — poartă ca titluri nume de regi. Schematic vorbind, ele înfățișează o succesiune de lupte pentru tronul Angliei în secolele XIV—XV. Evenimentele reprezentate au rădăcini străvechi ; includ în ele cucerirea normandă, lupta dintre coroană și biserică, rivalitatea dintre casele de Lancaster și York (Războiul celor două Roze) în ce privește dreptul de legitimitate și în cele din urmă consolidarea țării prin venirea la tron a familiei Tudor. Asistăm la înnodări și dezvoltări de intrigi politice, cu urmările lor înlăuntrul și înafara hotarelor. Simțim pulsația țării ; ni se comunică probleme ale timpului, stări de lucruri, fluctuații de opinie, încrucișări de sentimente. Sîntem introduși în atmosfera de neliniște pe care prelungirea războaielor interne și externe o întrețineau în cugetele vremii.

Transpunînd pe scenă cronica țării, Shakespeare nu se oprește la simple reconstituiri de

fapte. Scrie sub impresia unor evenimente care îi stăpînesc judecata și sentimentele. Ne introduce în probleme ale timpului, făcîndu-ne să resimțim atmosfera de neliniște pe care prelungirea războaielor interne și externe o întreținea în cugetele vremii. Triumfuri și înfrîngeri, virtuți și lașități, înălțimi și mizerii, glorie și rușine, curaj moral și abdicări minore, acte de eroism și acte de trădare ; toate acestea, cu jocurile lor de extreme și cu mulțimea lor de manifestări intermediare, izbutesc să integreze vaste tablouri de viață, cu înțelesuri și proporții de epopee. Privite separat, multe din faptele înfățișate ar putea să pară respingătoare : crime, exilări, nobili căzuți în dizgrație, răzbunări, drepturi încălcate, lanțuri întregi de cruzimi puse în mișcare pentru uzurparea puterii, comploturi și conspirații, alungări de pe tron, alianțe transformate intempestiv în dușmănii sîngeroase ș.a. În totalitate, însă, capătă măreție și semnificații. Ni se reconstituie fresca uneia din cele mai intense și mai constitutive etape din istoria Angliei. Tragediile ce se petrec denotă frămîntări ale unei comunități care luptă să se definească și să-și biruie contradicțiile. Se desprind din ele lecții de viață și de guvernare ; tiraniile au scadențe fatale pe plan istoric și moral. Șeful de stat e cel dintîi dator să păzească valorile ; erorile, slăbiciunile și crimele lui nu se șterg, ci se repercutează, adesea în proporții agravante, pe seama popoarelor și a societăților.

Iată, spre ilustrarea acestor afirmații generale, înțelesul uneia din cele mai caracteristice drame ale ciclului : *Richard al II-lea*.

Ne aflăm către sfîrșitul secolului al XIV-lea. Richard al II-lea este un rege slab, nepăsător, nehotărît, îngîmfat. Îl surghiunește pe Bolingbroke, temîndu-se ca popularitatea acestuia să

nu facă din el un rival la tron. În fruntea unei armate strînse în grabă, acesta se reîntoace ; își detronează vărul și devine rege sub numele de Henric al IV-lea. Pus în fața acestei situații, Richard alternează brusc între stări de exaltare și stări depresive. Se retrage în castelul de la Flint. Noul rege trimite oameni să-l asasineze. Richard se apără cu îndîrjire și îndrăzneală ; nimeni, pînă atunci, nu i-ar fi bănuit o asemenea forță. Sfîrșitul i-a dat astfel o pecete de măreție.

Relatarea istorică se desfășoară într-un strîns paralelism cu studiul psihologic. Regele s-a făcut vinovat față de țară pentru că s-a lăsat condus de interese personale. Nu-i lipsea inteligența ; dar aceasta îi era paralizată de veșnicele lui șovăieli. Caracterul său părea dispus să se modifice de la o situație la alta. Încerca să-și domine nesiguranța prin măsuri excesive sau impulsuri capricioase. Oarecum, își cunoștea firea ; refuza totuși să reintre în adevăr, să i se supună. Îi era mai ușor să proclame că el este însăși legea ; de aici, în consecință, dreptul de-a o sfărîma.

Însă Shakespeare ținea ca în orice personaj, fie cît de degradat moralmente, să includă și o trăsătură de bunătate ori de reculegere capabilă să-i salveze măcar în parte umanitatea. În această privință, cazul lui Richard al II-lea este elocvent. Acesta avea în el și posibilități de transfigurare. Suferința îi va scoate la suprafață accente de noblețe sufletească. Își dă seama că între funcția de rege și felul său de purtare a pus o prăpastie. Purta doar o mască a regalității ; de substanța acestei regalități, însă, nu a știut și nici nu a încercat să se apropie. Egoismul îl împiedica să ia hotărîri cu adevărat regești. În închisoare se reculege ; moralmente, aceasta îi devine o eliberare. Un om nou,

care pînă atunci zăcuse ascuns, începe să se trezească în el. Vrea să spargă oglinda, pentru a nu-şi mai privi chipul pe care atîtea poveri i l-au brăzdat. Dar lumina care s-a aprins în eul lui creşte. E pregătit să întîmpine ultimele evenimente ale soartei lui cu bravură sufletească. Atunci cînd se afla în stăpînirea puterii, a ocolit adevărul ; în preajma morţii, însă, umanitatea din el se afirmă demnă şi curajoasă.

Pe alocuri, dramele lui Shakespeare privind cronica Angliei cuprind inexactităţi şi inadvertenţe ; nu înseamnă, însă, că adevărul lor istoric ar suferi. Epocile, moravurile, caracterele, oamenii, modurile de judecată, culoarea locală şi culoarea vremurilor, vibraţiile sufleteşti şi morale, stările de spirit, toate acestea sînt vii, trăiesc. Shakespeare avea intuiţia istoriei în general şi a istoriei medievale în special. A dat pulsaţiei naţionale grandoare şi universalitate.

4. Tragedii istorice

Shakespeare, atît ca dramaturg istoric cît şi ca poet al dramei pasionale şi-a ales şi o seamă de subiecte din antichitatea greco-romană. E posibil ca poetul să fi găsit asemănări între aceste momente şi situaţii din Anglia vremii. E posibil, de asemenea, ca în această aplecare pentru subiecte clasice să fi ascultat de mode renascentiste, de autoritatea pe care o exercita asupra sa cartea lui Plutarh, ca şi de unele considerente în ce priveşte fastul şi îmbogăţirea repertoriului. Dar, mai presus de orice, trebuie să avem în vedere că episoadele în cauză îl puneau în prezenţa unor caractere puternice, cu dezbateri intense atît pe planul conştiinţei

cît și pe acela al societății, totul cu putere tragică.

În *Titus Andronicus* facem cunoștință cu atmosfera de cruzime, de sînge, de zăgazuri morale ce se rupeau, în perioada de decadență a Romei imperiale. Se succed necontenit scene de groază, violuri, rapturi, revărsări de patimi. Generalul roman și-a ridicat dorința de răzbunare la rangul de năzuință individuală ; rătăcește, fără vreo viziune clară între bine și rău. În *Iuliu Cezar*, episodul istoric al asasinării este însoțit de un studiu pătrunzător privind viața politică a Romei. Deopotrivă, ne interesează frămîntările de conștiință ale lui Brutus, natură puternică, stăpînit de convingerea că lovind în Cezar salva ideea de libertate și împiedica astfel instalarea dictaturii în Republica romană. Antoniu, eroul din *Antoniu și Cleopatra*, generalul care la un moment dat reunea sub puterea sa o treime din imperiul roman, se pierde prin voluptate și orgoliu. Nu a șovăit niciodată, în fața nici unui pericol ; acum, însă, dragostea lui tîrzie i-a descoperit o lume de încîntări din care nu se mai poate desprinde. Cleopatra nu are scrupule, nici criterii. În voința ei impetuoasă, făcută din capricii ori invenții surprinzătoare, poate fi deopotrivă și instinct de dominație, și voluptate a propriei destrămări. Totul pare făcut a dezlănțui și întreține un vîrtej înnebunitor.

Tema orgoliului apare și în *Coriolan*. Subiectul ne poartă în primele timpuri ale republicii romane, făcîndu-ne să resimțim asprimea și măreția acestora. Eroul va cunoaște din partea concetățenilor ingratitudine și nestatornicie în sentimente, deși le-a făcut servicii mari și le-a adus glorie. Se va prăbuși, în durere și revoltă. Deznodămîntul poartă în el o împletire tragică de factori : orgoliu personal și orgoliu de castă ;

joc fatidic de stări sufletești extreme ; în plus, nestatornicii ale sentimentelor personale, cînd acestea sînt incitate ori măgulite de judecăți demagogice și porniri pasionale.

5. Marile tragedii

În dramele pasionale, caracterele personajelor se deduc din dezvoltarea acțiunii. Shakespeare ne înfățișează oameni reali, cu încercările la care îi supune existența, cu tumultul conștiinței lor neliniștite. Pasiunile puse în cauză țin în primul rînd de firea oamenilor ; împrejurările exterioare rămîn în umbra acestora. În conflictele care îi zbuciumă, eroii au fost împinși în situații pe care și le-au ales singuri. Destinele lor se află în mîinile proprii. Pentru ororile sau crimele săvîrșite, pînă în cele din urmă, toți vor resimți un sentiment de remușcare. Poetul ne introduce astfel într-o lume de înălțimi și responsabilități superioare, legate intrinsec de natura condiției umane. Tonul emoțional, fără vreo asprime rechizitorială în el, comunică freamăt și vibrație, ne poartă pe culmile sublimului. Poetul nu exprimă nimic în notă rece, cu vreo asprime rechizitorială ; dimpotrivă, are întotdeauna tonul emoțional, comunică freamăt și vibrație, se bucură și se întristează, trăiește. Viața în realitatea ei e o complexitate făcută din zbucium și contradicții. *Acestea* sînt unghiurile sub care Shakespeare a văzut-o și ne-a redat-o.

Subiectul din *Romeo și Julieta* este luat dintr-o nuvelă a lui Bandello, în versiunea devenită clasică prin traducerea engleză a poetului Arthur Broke. Cei doi tineri aparțin unor familii care se dușmănesc de moarte. Se iubesc cu o iubire totală, căreia nimic nu ar mai pu-

tea să-i stea în cale ; nici duşmănia proverbială dintre casele lor, nici piedicile societăţii, nici opiniile celor din jur, nici presimţirile sumbre, nici chiar teama de neant. Ca vîrstă, sînt aproape doi copii ; iubirea însă i-a maturizat vertiginos. Gustul de viaţă şi de moarte se întîlnesc într-un amestec ciudat de fericire şi fatalitate.

Înţelesul şi farmecul răscolitor al acestui poem dramatic stau în valoarea atribuită iubirii. Odată instituită, aceasta exercită putere absolută. I se supune totul : e mai tare ca viaţa, ca moartea, ca destinul însuşi. Sacrificiul celor doi nu va fi zadarnic ; este preţul prin care vrajba dintre casele Capulet şi Montague va lua sfîrşit. Umanitatea se constituie prin jertfe.

Hamlet — în judecata multor comentatori — reprezintă chintesenţa creaţiei shakespeariene. Tînărul prinţ al Danemarcii ne este zugrăvit ca un om din Renaştere : instruit, natură sensibilă, aplecat spre nobleţea înaripată a poeziei, stăpînit de întrebări filosofice. Fantoma tatălui său îi revelează împrejurările în care acesta a fost ucis, cerîndu-i să-l răzbune. În sufletul tînărului prinţ se produce o prăbuşire ; îşi dă seama în ce măsură ura, minciuna, intriga, trădarea, lăcomia de avere şi situaţii, ipocrizia şi senzualitatea vinovată îşi pot face drum în cugetele oamenilor. Îl preocupă gîndul răzbunării ; nu va trece însă direct la acţiune. Simulează nebunia, pentru a dejuca suspiciunea regelui uzurpator şi a curtenilor. Pune la cale reprezentarea unei piese, cuprinzînd în ea circumstanţe asemănătoare cu ale asasinatului petrecut. Nădăjduia astfel ca în timpul reprezentaţiei să surprindă pe chipurile celor vinovaţi reacţiunea trădătoare. Răzbunarea se va produce, dar cu preţul unui adevărat carnaj, ultimul căzut fiind Hamlet însuşi.

În felul ei, această capodoperă este unică. Urmărind neliniştea lui Hamlet, ne dăm seama cît abis poate exista într-un suflet omenesc. Cîteodată, personajul ne pare venit ca de pe un tărîm străin ; dovadă, imaginaţia lui în fierbere, nevoia de exaltare, stăruirea obsedantă într-o lume pe care parcă şi-a creat-o doar pentru sine, jocul acela al nebuniei lăsînd pe alocuri impresia de nebunie adevărată. Alteori îl simţim aproape, parcă în noi înşine. Trăiesc, se încrucişează şi se dezbat în el multiple stări şi atitudini. E trist, e vesel, plînge şi rîde, se stăpîneşte ori dimpotrivă îşi pierde cumpătul, mîngîie şi insultă, înţelege ori respinge, aspiră şi deopotrivă se deprimă. «Un caracter frumos, pur, nobil, cu desăvîrşire moral — spune Goethe — dar fără complexitatea viguroasă în stare a face din el un erou, sucombînd sub povara unei greutăţi pe care nu putea nici s-o poarte, nici s-o respingă...». Romanticii s-au oprit stăruitor asupra acestui portret, făcînd din el aproape un cuvînt de ordine.

O seamă de comentatori mai noi insistă şi asupra unei interpretări oarecum contrarie. Hamlet — pentru aceştia — nu este un veşnic ezitant. Dimpotrivă ! Are spiritul tăios ; pe curtenii care îi stau în cale îi înlătură cu linişte ; cu mama sa şi cu Ofelia e dur. În jurul său, mulţi se tem de el ; simt că în jocul ascuns şi flexibil al cuvintelor sale există hotărîre şi siguranţă de sine.

Înţelegem, oricum, că problema rămîne deschisă. *Hamlet* se numără printre operele în care mintea omenească poate găsi necontenit teme de reflecţie şi analize.

«Noapte bună, iubite prinţ !» — aceste cuvinte, prin care în scena finală Horaţiu îşi lua rămas bun de la prietenul lui, pot exprima un sentiment al multora. Îl iubim pe Hamlet, pen-

tru că ne iubim frămîntarea ca oameni ; în neliniștea lui deslușim, simbolic, ceva din prețul cu care trebuie să ne plătim umanitatea.

Acțiunea din *Othello* e simplă, dar susținută, proporționată și arhitectonică. Desdemona, fiica senatorului Brabantio, ia în căsătorie pe maurul Othello, general viteaz, comandantul armatelor angajate să apere securitatea și splendoarea statului venețian. Făcea aceasta sub impulsul unei iubiri adevărate, născute prin admirație. Intriga țesută de Iago aprinde în cugetul lui Othello un sentiment de gelozie. Sub stare de paroxism își ucide soția. Torturat de remușcări, aflînd că aceasta era nevinovată, își pune capăt zilelor.

În nuvela italiană din care s-a împrumutat subiectul, evenimentele sînt povestite cu cruzime. Shakespeare reconstituie catastrofa, însă sub unghiuri psihologice și morale ce fac ca asupra ei să plutească un mare suflu tragic. Drama personajelor pune în lumină caractere puternice. Desdemona întruchipează dragostea în gradul ei înalt, integral ; exprimă credință și nevinovăție. Întreaga ei ființă este făcută din bunătate, încredere și iertare. Se pierde, nedrept, prin naivitatea, generozitatea și neștiința ei despre oameni. Othello pare puternic. A strălucit în zeci de victorii. Totuși, există în el și neînchipuite slăbiciuni. Nu își prevede reacțiile. Ar fi bănuit, vreodată, ce formă va lua sentimentul său de gelozie și la ce situații îl va împinge ? Într-adevăr, va sosi și clipa în care să poată distinge între aparență și realitate ; dar aceasta avea să se petreacă mai tîrziu, într-un ceas greu, cînd soarta lui era aproape jucată și catastrofa devenise de neînlăturat. Suferința lui morală are în ea ceva cutremurător. Othello piere ; dar nu mizerabil, ci ca un om în conștiința căruia începuse să se

facă lumină. Cît despre Iago, intrigantul, acesta personifică răul absolut. În cugetul lui, niciodată nu s-ar mai putea petrece o regenerare, o convertire. În ultimă instanţă ar face răul şi fără motive anumite, doar pentru el însuşi.

Regele Lear (King Lear) este o dramă intensă, cu planuri diferite ce se întrepătrund, cu personaje de pe mai multe trepte ale vieţii, cu atmosferă sumbră şi evenimente tragice, cu pluțiri între adevăr istoric şi legendă. De fapt, acest adevăr istoric nu interesează prea mult aici. Atenţia poetului este reţinută de clocotul uman. Avem de-a face cu o dramă a interiorizării şi a cunoaşterii de sine.

Lear, retrăgîndu-se de la domnie, a hotărît să împartă ţara fiicelor sale. Mai întîi, însă, le va cere să arate prin cuvinte dragostea pe care i-o poartă. Goneril şi Regan, fiicele mai mari, îi linguşesc vanitatea. Cordelia, a treia fiică, natură onestă, îi spune cu simplitate: «Iubesc pe Maiestatea-Voastră aşa cum îmi este datoria, nici mai mult, nici mai puţin...». Tatăl, considerînd acest răspuns drept o insolenţă, îşi alungă fiica, desmoştenind-o. Curînd, însă, vor începe să curgă pentru bătrîn decepţiile. La curtea Gonerilei, din ordinul acesteia, i se face viaţa insuportabilă. Lear pleacă blestemîndu-şi fiica, blestemîndu-se şi pe sine. La curtea celeilalte fiice, Regan, situaţia se reeditează. Bătrînul, cu mintea pierdută de durere, rătăceşte acum pe cîmpii, înfruntînd furtuni şi trăsnete. Din vechea lui curte i-au mai rămas credincioşi doar contele de Kent, Edgar şi bufonul. Cordelia, devenită între timp regină a Franţei, debarcă trupe la Dover, pentru a veni în ajutorul tatălui său. Urmează şi alte peripeţii, toate dramatice. Piesa se încheie cu orori şi suferinţe. Goneril şi Regan vor sfîrşi în mod mizerabil, ucigîndu-se una pe alta din rivalitate pentru

același bărbat. Cordelia, făcută prizonieră, își dă sfîrșitul în brațele nefericitului părinte, iar acesta se va sfîrși de durere.

Cadrul are măreție istorică : viață feudală, regalitate, lupte pentru patrie, războaie. Pe de o parte, ne întîmpină scene de cruzime, ambiții sanguinare, orgolii nemăsurate ; pe de altă parte, asistăm la drame sufletești stăpînite de emoțiile paternității, ale dragostei filiale, ale abnegației și ale spiritului de sacrificiu.

Lear este omul care o viață întreagă a trăit înconjurat de o curte servilă, obișnuit ca fiecare cuvînt să-i fie ascultat ca o poruncă. Puterea l-a împiedicat să vadă, să înțeleagă, să respecte adevărul ; trebuia să intervină drama lui sufletească, pentru a-și da seama în ce măsură orgoliul îl ținuse departe de viață. Cînd totul părea pierdut, Cordelia, care întrupează mărinimia iertării, puterea de a se depăși pe sine, îi arată calea regenerării. Fiica își salvează tatăl. Acesta renaște moralmente sub puterea miraculoasă a iubirii și iertării. Își redobîndește mintea, dar nu pentru a redeveni cel dinainte, ci un om în conștiința căruia s-a făcut lumină.

Macbeth ne introduce într-o atmosferă îndepărtată, medievală, în care legenda scoțiană se împletește cu istoria. Pe cîmpul de luptă, generalul Macbeth se acoperă de glorie. Întorcîndu-se acasă, vrăjitoarele îl întîmpină cu un strigăt fatidic : «...vei fi rege !». Din clipa aceasta nu mai are liniște. Prezicerea îi stăruia în suflet, devenindu-i obsesie. Macbeth își respectă regele ; l-a slujit cu devotament ; a primit din partea acestuia titlul de *than* de Cawdor, ca răsplată pentru faptele sale de arme; e un om aspru, cu eredități sanguinare, dar și cu un fond de onestitate la care ține cu mîndrie. Nu s-a gîndit niciodată să devină uzurpatorul ; totuși, simte că acum se petrece în el

ceva nemărturisit, care îl împinge spre ideea crimei. Nu are destulă forță morală ; de aceea poate fi pradă tuturor influențelor. Sub îndemnurile ambițioase ale soției sale, cedează. Ucide pe Duncan chiar sub acoperișul casei sale, noaptea, strivind totodată legea morală a ospitalității și călcînd în picioare semnele de prietenie și de încredere pe care suveranul său i le arătase cu mărinimie. Macbeth devine rege al Scoției. Dar, ucigînd pe rege, și-a ucis și somnul. Își dă seama că uzurparea nu îi va fi iertată. Tronul i se clatină. Pentru a și-l păstra, recurge din nou la crimă. Începe cu Banquo, generalul alături de care repurtase victorie în bătălii. Spectrul acestuia — de fapt conștiința clară a ucigașului — îi apare mereu, amenințător. O crimă atrage pe alta. Actele de tiranie se succed, fără să li se mai poată pune o frînă. Totul intră într-o furtună de întuneric și sînge. Lady Macbeth, torturată de remușcări, își pune capăt zilelor. Lupta împotriva uzurpatorului se întețește. Macbeth încearcă să reziste. Va cădea sub lovitura lui Macduff, un credincios al moștenitorului legitim.

Macbeth nu este un asasin ordinar. Însă ambiția politică l-a exaltat. Se îngrozea de gîndurile asasine care îi treceau prin minte, fără însă a fi în stare să le alunge. Mîinile pline de sînge îi inspiră oroare. În stare de febră, pornirea lui se manifestă fioros ; este gata să treacă la crime noi, apărîndu-și prin aceasta pe cele vechi. Sîntem martorii unei fatalități implacabile, pe care însuși personajul a dezlănțuit-o. În mijlocul ororilor, omenescul lui Macbeth își manifestă din cînd în cînd prezența.

Tragicul din dramele shakespeariene explorează întregul domeniu al omenescului. Limitele antice, ca și cele medievale, sînt depășite. În raza ambiției și cunoașterii noastre se adună

toate forțele vieții. În manifestarea proteică a ființei umane își pot da întîlnire, întrepătrunzîndu-se, oricîte orientări posibile : vis și realitate, magie și știință, aberație și înțelepciune, barbarie și civilizație. Între toate circulă un curent de simpatie universală prin care se poate defini umanitatea însăși.

În tragedia antică, fundalul era static ; în cea elisabetană, devine o necontenită frămîntare. În prima simțeam fiorul metafizic ; cealaltă ne transmite un mare neastîmpăr al reînnoirii cu abundența lui de tonalități, cu vasta lui încrucișare de elemente, cu dramatismul său intens.

6. Creația comică

Shakespeare, poetul dramelor istorice și pasionale, nu considera comedia drept un gen minor ; dimpotrivă, a cuprins-o cu funcțiuni și înțelesuri egale în viziunea lui de artă și de viață.

Nu putem vorbi de construcții severe, ordonate, cu respectare de reguli, ca în viitoarele comedii ale lui Molière. Faptele — în comediile și feeriile lui Shakespeare — se desfășoară liber, îndrăzneț, variat. Imaginația își arogă aici drepturi întinse. Urcă ușor pînă în sfere fantastice. Visul și realitatea se întîlnesc, își dau mîna. Faptele se adună, se împletesc, descriu suprafețe pitorești, își amestecă mișcările și coloriturile ca într-o vegetație luxuriantă. Sîntem purtați prin medii diferite : locuri din natură, palate, piețe și răscruci de străzi în orașe vestite, interioare burgheze sau aristocratice, taverne, cartiere comerciale, porturi, colibe ș.a. Asistăm la răsărituri și apusuri de soare ; auzim murmure de izvor ; primim în

față blîndețea adierilor de vînt ; contemplăm în puterea nopții sclipirile stelelor ; resimțim fioruri și ascultăm șoapte venite ca dintr-o tainică simfonie a existenței. Această varietate de mișcări și de tonuri se întregește cu una egală a personajelor : prinți, nobili, burghezi, negustori, bufoni, servitori, femei virtuoase și femei cochete, îndrăgostiți, studenți, oameni din popor. Nimeni nu rămîne inactiv ; chiar și figuranții au inițiative, venind cu partea lor de contribuție în determinarea și desfășurarea acțiunilor. Se produc schimburi de replici vioaie, dueluri spirituale de idei și cuvinte ; se succed sentimente, fiecare cu o căldură, cu o grație, cu o șăgălnicie caracteristică. Se cîntă ; se schițează pași ca de dans ; se țes intrigi delicate ; se rostesc declarații, unele cu rețineri timide, altele avîntate și frenetice ; se oscilează între extreme, de la rîs la plîns ori de la situații pămîntești la plutiri în nebunii și visare. Toate acestea sînt conduse cu vervă, înoată în muzică, răspîndesc un parfum încîntător, trezesc și propagă nesfîrșite ecouri emotive. Realitatea și ficțiunea se întrepătrund, contopindu-se una în cealaltă. Pe de o parte le simțim încărcate de înțelesuri, învățăminte, reflecții filosofice ; pe de altă parte ne temem că intrînd în analiza lor am stăvili curgerea unei călătorii fericite, am întrerupe o magie.

Avem o serie de comedii cu caracter burlesc, tributare într-o anume măsură modei euphuistice a timpului, modă avînd drept trăsătură caracteristică un stil afectat, plin de imagini și prețiozități, în genere tineresc, optimist, transmițător de joc și bună dispoziție : *Comedia erorilor (The Comedy of Errors), Îmblînzirea scorpiei (The Taming of the Shrew), Cei doi tineri din Verona (The two Gentlemen of Ve-*

rona), Zadarnicele chinuri ale dragostei (Love's Labours Lost).

Altele au caracter feeric : *Visul unei nopţi de vară (A Midsummer Night's Dream), Cum vă place (As You Like It), A douăsprezecea noapte (A Twelfth Night, or what You will), Nevestele vesele din Windsor (The Merry Wives of Windsor).* În raport cu alte piese din seria creaţiilor comice, acestea au un grad mai mare de spectaculozitate. Acţiunea se sprijină în bună parte pe subiecte fantastice ; intervenţiile miraculoase devin de rigoare. Multe personaje provin din imaginaţia populară şi visarea poeţilor : vrăjitoare, magicieni, zîne, genii, monştri, zmei, demoni, spirite, silfi şi silfide, personificări de plante şi animale ş.a. Piesele se definesc, deopotrivă, prin poezia şi substanţa lor. Plutesc în visare, fără a pierde însă legătura cu pămîntul. Sugerează, îndeamnă la reflecţie, pun probleme ca şi celelalte piese. Aparent, sînt făcute din dantele şi fluturări aeriene ; în fond exprimă şi interpretează valori umane, izvorăsc cu seriozitate din aceeaşi mare pasiune a vieţii.

Ce anume l-a putut determina pe poet înspre acest gen de producţii ? Notăm, mai întîi, capacitatea şi nevoia sa intimă de a încerca toată gama formelor dramatice. Ne gîndim, deopotrivă, la formaţia lui poetică, hrănită cu basme auzite în copilărie, cu apariţii magice din legendele ţării, la o anume preferinţă pentru zîne, spirite, vrăjitoare şi întruchipări supranaturale, la încrederea artistului în drepturile suverane ale imaginaţiei, la preţuirea dată de acesta transfigurării ca mijloc de a pune în lumină realitatea. Trebuie să adăugăm şi trăsături din ambianţa Renaşterii : frenezii şi colorituri italiene, mode pastorale, pasiunea naturii, cortegii şi serbări de curte ş.a.

Un număr de comedii — pe care generic le-am putea numi *comedii amare* — întrunesc în ele și tot atîtea elemente tragice pe lîngă cele comice și romanești : *Neguțătorul din Veneția (The Merchant of Venice), Mult zgomot pentru nimic (Much Ado About Nothing), Totul e bine ce sfîrșește cu bine (All's Well that Ends Well), Troilus și Cressida (The Famous Historie of Troylus and Cresseid), Măsură pentru măsură (Measure for Measure), Timon din Atena (Timon of Athens).* Desluşim în acestea momente de tensiune, tinzînd parcă să le transforme în tragedii. Putem măsura prin ele limita pînă la care o creație comică poate primi și asimila elemente comice. În totalitate, însă, își păstrează frăgezimea, scînteierea, agilitatea jocului spiritual, ca într-o pledoarie caldă și pătrunzătoare în favoarea grației și a demnității sufletești. Desluşim în ele acest înțeles : omenescul nu moare niciodată. Din moment ce a putut să biruie, fie și o singură clipă, rezultă că semnificația acestui omenesc își are destinul asigurat. Pentru că sîntem oameni, greșim ; greșelile sînt ale vieții, ale pămîntului, ale năzuinței noastre spre o împlinire. În succesiunea acestor schimbări, o forță se dovedește totuși statornică : *iubirea.* Viața, *ea* însăși, poate vindeca rănile pe care tot ea le provoacă.

Într-o ultimă categorie, am avea de cuprins comediile în al căror mesaj moral și filosofic putem descifra ideea de regăsire a echilibrului pierdut : *Pericle, principe din Tyr (Pericles, Prince of Tyr), Cymbeline, Poveste de iarnă (The Winter's Tale), Furtuna (The Tempest).* Eroii revin în viață întăriți moralmente, cu o satisfacție în plus : aceea a fericirii cucerite prin suferință și abnegație. Imogena, eroina din *Cymbeline,* se apără singură, doar cu armele ingenuității și ale bunei sale credințe. În *Po-*

veste de iarnă, prin gura Timpului — personificare amintind oarecum corul antic — se rostesc de fapt gînduri filosofice ale poetului ; viața e mișcare ; în cuprinsul ei cădem și ne putem ridica ; nimic nu e veșnic ; suferința ne confirmă că trăim.

Furtuna este ultima piesă pe care poetul a scris-o singur, în întregime (1611). Majoritatea comentatorilor consideră că Shakespeare a înscris în ea și o profesiune de credință, testamentul său spiritual.

Prospero, ducele de Milano, a fost detronat și trimis în exil de către Antonio, fratele său uzurpator. Ajunge cu fiica lui, Miranda, într-o insulă sălbatică. Prin practici magice și prin știință, activități ce-i constituiau o nobilă preocupare, izbutește să aducă sub ascultarea sa atît pe Ariel, un spirit al binelui, dispus oricînd pentru servicii utile și umanitare, cît și pe Caliban, spirit al răului, bun cel mult pentru corvezi, trebuind să fie chemat mereu la ordine prin constrîngere. Prospero devine suveran neîncoronat, într-o insulă în care a adus liniște și a creat prosperitate.

Au trecut doisprezece ani. O corabie, în care se aflau îmbarcați Antonio, Alonzo (regele Neapolului), fiul acestuia Ferdinand, înțeleptul Gonzalo, precum și mai mulți seniori, navighează prin apropierea insulei. Ariel, executînd un ordin al lui Prospero, dezlănțuie o furtună și provoacă naufragiul corăbiei, fără a face însă victime printre oameni. Don Ferdinand lipsește din grup ; toți îl cred pierit în valuri. În realitate, rătăcea prin insulă. Întîlnind-o pe Miranda, între cei doi tineri se leagă o iubire curată. Prospero, convins de sinceritatea sentimentului, îl sprijină. Alonso și Antonio sînt aduși în situația de a se pocăi pentru faptele lor. Prospero le oferă concilierea. Apoi, consi-

derînd că misiunea sa în insulă s-a încheiat, renunţă la puterea magică şi se îmbarcă împreună cu ceilalţi pe aceeaşi corabie pentru a reveni la Milano şi a-şi relua tronul.

Prospero este aşezat la un pol al umanităţii, Caliban la celălalt. Îşi stau faţă în faţă, unul reprezentînd cultura şi superioritatea umană, celălalt primitivitatea. Prospero reflectează tot timpul la înălţarea lumii prin puterea şi dăruirea minţii ; Caliban nu cunoaşte altă cale decît brutalitatea. Pentru Prospero, libertatea înseamnă legarea de o muncă utilă, în spirit de respect pentru sine şi pentru alţii ; Caliban o înţelege ca un drept de a ignora autoritatea, de a-şi satisface dorinţele, de a trăi instinctual. Prospero e convins că şi într-o pustietate, adică şi într-un cadru cu condiţii de viaţă cît de ingrate, pot încolţi semne de civilizaţie ; Caliban ştie doar să urască, să linguşească vicii, să slujească turpitudini, să uneltească împotriva stăpînului bun, îndreptîndu-se cu ură în suflet spre cel rău, să asculte numai de frică. Distanţa dintre Prospero şi Caliban măsoară treptele morale ale existenţei. Magia predicată de Prospero, cu voinţa acestuia de a descoperi şi apoi de a stăpîni forţele naturii, exprimă de fapt vocaţie intelectuală şi încredere în ştiinţă. Prospero este deopotrivă un prinţ al puterii şi al spiritului ; tocmai această asociere îi asigură marele lui prestigiu. În felul cum renunţă la puterea sa magică există generozitate şi înţelepciune filosofică.

Şi acum, cîteva priviri concluzive asupra acestei creaţii comice. În concepţia poetului, comediile şi feeriile sînt totodată şi drame. Pînă a se ajunge la finaluri optimiste şi fericite, eroii trec prin împrejurări grele, cîteodată de-a dreptul tragice. Soluţiile nu vin dinafară, *deus ex machina*, ca în miracolele medievale ; ele decurg

din desfăşurarea evenimentelor, din luptele eroilor cu ei înşişi sau cu alţii. Faptele aduse pe scenă zugrăvesc viaţa ; personajele exprimă natura omenească, sub multiplele ei chipuri şi manifestări. Ni se arată tot : şi binele şi răul ; şi înălţimea şi mizeria ; şi frumuseţea şi urîţenia ; şi victoria şi înfrîngerea ; şi lupta dreaptă şi calea ocolită ; şi virtutea şi viciul ; şi tăria de sine şi nestăpînirea ; şi bogăţia sufletească şi mediocritatea simţirii. Principalul adevăr e *să fii* în ea, s-o trăieşti în diferitele ei ipostaze. Fiecare, într-un fel sau altul, trebuie să treacă prin probele durerii. Nici răul nu trebuie să fie sarcasm, nici plînsul protest. Comediile lui Shakespeare, pînă a judeca viaţa, ne-o *arată*. Concluziile nu vin din afară, tematic ; poetul ne oferă putinţa de a le descoperi în noi înşine, în libertate, cu o singură constrîngere, aceea rezultînd din adevărul uman şi moral al faptelor înfăţişate.

7. Stilul

Shakespeare scria pentru publicul vremii. Se preocupa să răspundă la cît mai multe dorinţe şi aşteptări ale acestuia. Nu mai puţin, însă, înţelegea să rămînă poet. De aici bogăţia lui stilistică, incluzînd în ea o gamă nesfîrşită de culori, de modulaţii, de întrepătrunderi ale notei lirice cu cea dramatică.

Facultatea dominantă a poetului este imaginaţia. Noţiunile abstracte se transformă tot timpul în imagini vii. Cuvintele se rostogolesc torenţial, intră în asociaţii palpitante, propagă o stare de tensiune. Nu se mărginesc să arate, să demonstreze, să definească ; au în plus o capacitate nesfîrşită de a stîrni ecouri, de a produce vibraţie emotivă, de a crea în jurul

lor *halo*-uri de nelinişte şi patetism. Poetul nu îşi construieşte cu dinadinsul imaginile ; metaforele, expresiile eliptice, apropierile ingenioase, comparaţiile, salturile bruşte de la termenii cruzi la alţii diafani, întreruperile pasionate, toate acestea răsar sub pana lui cu forţă spontană, exprimîndu-i neprefăcut gîndirea şi sensibilitatea. Sub această tensiune, scoate armonii multiple, variate, ca dintr-o orgă cu multe claviaturi şi registre.

Cînd are de înfăţişat fapte ale cetăţii — discursuri politice, chestiuni de stat, dezbateri juridice ş.a. — redarea este sobră, în cadenţe largi, cu patetismul reţinut *(Iuliu Cezar)*. Cînd sînt în joc situaţii ce pun în conflict interesele societăţii cu argumente ale inimii, stilul devine abundent şi avîntat, vibrînd de căldură şi pasiune, împletind demonstraţia cu exclamaţii patetice de ordin sublim (vezi implorarea Volumniei, în *Coriolan)*. Îndrăgostirea năprasnică şi pasiunea tinerească nestăpînită sînt înfăţişate într-o exuberanţă de lumină şi poezie. Se creează un climat în care noţiunile nu-şi mai au atributele lor obişnuite ; se topesc în muzică, intră în ritmurile tumultului pasional, încheagă între realitate şi magie o simbioză luminoasă (scena Balconului, în *Romeo şi Julieta)*. Cînd în faţa obstinaţiei opace ori pasionale argumentul raţional devine de prisos, singura cale de a se apăra a învinovăţitului pe nedrept rămînînd refugiul într-o atitudine de demnitate lucidă şi curajoasă, discursul capătă gravitate ; durerea este înfăţişată cu linişte şi resemnare profundă, formulările iau caracter de rechizitoriu, ornamentaţiile stilistice dispar, totul se înveşmîntează într-o solemnitate lapidară (scena înfruntării dintre Hermiona şi Leontes, în *Poveste de iarnă)*. Exaltarea pasională, cu ma-

nifestările ei tulburi, cu ieşiri din matcă în care hotarele dintre luciditate şi nebunie ajung să se confunde, e redată prin forme stilistice contorsionate, stăpînite de durere, scrise cu aprindere. Acestea se prind în vîrtejuri uriaşe ; se precipită, intră în asociaţii ciudate, capătă gustul absurdului, ajung cu impetuozitatea lor pînă pe muchii paradoxale (*Othello*, actul al IV-lea).

Această varietate în stilul poetului izvora din însăşi natura artei sale. Dacă în opera lui şi-ar fi propus să apere vreo teză, să pledeze pentru o cauză anumită, desigur, stilul lui ar fi fost mai egal şi mai sobru, fără abundenţă de metafore, de salturi repezi, de schimbări ale tonului. Cum însă Shakespeare a avut în vedere *drama umană*, fără nici o altă tendinţă decît aceea de-a o simţi în cît mai multe aspecte şi palpitări ale ei, era firesc ca forma de redare să capete mobilitatea, multiplicitatea şi modulaţiile acestora.

8. Universalitatea operei shakespeariene

În frămîntarea lor intimă, eroii lui Shakespeare sînt liberi. Poetul nu le pune stavili. Se desfăşoară cu tot ce în psihologia lor e de natură să-i înalţe ori dimpotrivă să-i prăbuşească în haos şi dezordine. Există însă un univers moral, cu imanenţe stricte, de ale cărui rigori nu este scutit nimeni. Asupra nimănui nu apasă un *fatum ;* alegerea căilor de viaţă stă în puterea fiecăruia. Oamenii au posibilitatea de a-şi construi fericirea ori, dimpotrivă, să alerge singuri în dezastru. Sînt ceea ce sînt acţiunile lor. Întotdeauna vor avea de dat socoteală pentru ele. Crimele, uzurpările, imposturile, desfiinţarea criteriilor, distrugerea table-

lor de valori, conspirațiile, intrigile, nestăpînirea, tulburarea armoniei de care totuşi oamenii au nevoie nu pot rămîne nepedepsite ; pînă la sfîrşit îşi vor lua pedeapsa cuvenită. Implacabilă, dreptatea iese la lumină ; dar de atîtea ori faptul cere prețuri tragice. Nimeni nu poate prevedea cît abis este în ființa lui ; totuși, ideea că fiecare îşi poate avea soarta în propriile sale mîini trebuie reținută. Oamenii *au* în ei posibilitatea de a distinge între bine și rău ; li se lasă putința de a se realiza pe măsura dispozițiilor cu care au fost înzestrați. Normele naturii și normele societății se întîlnesc ; contrariate, ambele devin necruțătoare. Nestăpînirile indivizilor nu lovesc numai în ei ; afectează deopotrivă și umanitatea căreia îi aparțin. Binele există ; dar, pentru a-l descoperi şi a-l asimila, ne trebuie puterea de a străbate prin tragicul vieții.

În opera sa dramatică, Shakespeare nu a rupt nici o punte cu ceea ce a fost înaintea lui. Această operă cuprinde trăsături din tot teatrul lumii de pînă la el : momente de simplitate măreață ca acelea din tragediile greceşti ; satiră înveşmîntată în simboluri poetice ca în comediile lui Aristofan ; revărsări de vervă populară ca în comediile latine ale lui Plaut ; gîndire de moralist asemănătoare în bună parte cu cea din comediile lui Terențiu ; demnitate filosofică și situări solemne ca în tragediile lui Seneca ; fabulații şi frescă de evenimente ca în miracolele și misterele medievale ; ritmuri, procedee spumoase și atmosferă de frenezie ca în *commedia dell'arte*. Rareori, o sinteză mai universală. Sub viziunea ei devenea cu putință ca pe spațiul restrîns al unui podium să încapă lumea.

Opera lui Shakespeare, cu mulțimea ei de sensuri umane, ne reflectă pe toți și pe fiecare

în parte. Manifestările noastre izvorăsc dintr-un fond comun de umanitate. Pe deasupra oricîtor distanțe geografice și istorice, materiale și morale, ne recunoaștem ca oameni, ne dăm mîna, ne putem simți slujind aceluiași cult. Această operă ne pune în față un mare poem al omului. Se înalță ca un templu, înlăuntrul căruia răsună o cîntare universală. Oamenii pot conviețui, pot alcătui laolaltă umanitatea, și pentru că se aseamănă, și pentru că sînt atît de diferiți.

Capitolul al XI-lea

URMAŞII LUI SHAKESPEARE. TEATRUL ENGLEZ AL RESTAURAŢIEI

ÎNTRE BAROC ŞI CLASICISM

1. Aspecte post-shakespeariene

Şi după dispariţia teatrului, pleiada de autori continuă să fie puternică. Unii îl admiră pe Marlowe ; cei mai mulţi, pe Shakespeare ; cîţiva, pe Ben Jonson [1]. Se definesc tendinţe diferite, fără însă a se aluneca în haos. Regulile aristotelice au mai departe şi partizani, şi adversari. Se cîntă bucuria vieţii şi a întîlnirii

[1] În special, erau apreciate «măştile» acestui autor. Aici, e nevoie de cîteva date lămuritoare. În Anglia, «măştile» au început să apară în a doua jumătate a secolului al XVI-lea ; au culminat însă în a doua parte a secolului următor. Producţiile aveau caracter compozit. Trăiau nu atît dintr-o substanţă proprie, cît dintr-o combinare de elemente, numărînd în ea manifestări de artă, forme de viaţă mondenă, divertismente de curte, maniere aristocratice. Nota lor carnavalescă, adesea predominantă, se înnobila prin poezie, mişcare elegantă, muzică, dans, joc de scenă, embleme şi simboluri, costume, totul într-un stil fastuos de incantaţie şi sărbătoare. Pe scenă, ca interpreţi amatori, îşi dădeau întîlnire figuri din aristocraţia vremii : miniştri, demnitari, ambasadori, favoriţi ai curţii, tineri mondeni, doamne de onoare, soţii şi fiice de seniori. Se punea în mişcare un larg apa-

cu oamenii, dar nu mai puţin apar şi sentimente de nemulţumire, traducîndu-se în atitudini de critică şi de satiră amară. Autorii îşi aleg subiecte din toate straturile societăţii. Se simte o anume preferinţă, cu accente de simpatie şi chiar de uşoară idealizare, pentru pătura meşteşugărească. Nota optimistă şi nota pesimistă apar în măsuri oarecum egale. Amestecul de concepţii şi de stiluri la care asistăm pregăteau o atmosferă barocă şi anunţă o perioadă de transformări.

În acest mozaic, o seamă de personalităţi dramatice îşi impun relieful lor aparte. George Chapman (1559—1634) — poet, dramaturg, traducător de vastă cultură umanistă — prelucrează o temă din Terenţiu *(Toţi nebuni — All Fools)*, după *Heautontimorumenos* şi compune tragedii cu subiecte din istoria Franţei [1]. John Marston (1576—1634) resimte influenţe diferite, fără însă ca vreuna din acestea să-i constituie cu adevărat o linie directoare : din Seneca, veleităţi tragice ; din Marlowe, declama-

---

rat de curte : toalete, costume, decorări superbe ale sălilor, lumini, mari recepţii. Pentru ca reprezentaţiile să capete mai multă precizie şi siguranţă se recurgea şi la ajutorul unor actori de profesie ; bineînţeles, cu disimulare, pentru ca anume susceptibilităţi aristocratice să nu se irite.

Genul, în afară de Ben Jonson, a avut şi alţi reprezentanţi : Beaumont, Chapman, Heywood, Shirley ş.a. Shakespeare, însuşi, nu l-a ignorat ; ne-o dovedeşte, cel puţin în latura ei de spectaculozitate, partea feerică din creaţia lui dramatică. «Măştile», propriu-zis, nu intrau într-o filiaţie dramatică bine definită ; s-au înscris totuşi în epocă prin lumina lor renascentistă, prin calitatea tonului poetic, prin rafinamentul lor artistic.

[1] Trei tragedii : *Bussy d'Ambois, Răzbunarea lui Bussy d'Ambois (The Revenge of Bussy d'Ambois), Conspiraţia şi tragedia lui Carol duce de Biron (The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron).*

ţia ; din Chapman, coloriturile tari, contrastante, ale metaforelor ; din Shakespeare, ambianţa elisabetană [1]. Din colaborarea dintre John Fletcher (1579—1625) şi Francis Beaumont (1584—1616) au rezultat mai multe zeci de piese, multe din acestea încercînd să continue romantismul lui Shakespeare : intrigi complicate şi conduse cu meşteşug, putere de a propaga emoţie, limbaj bogat, vers capabil să exprime curgător atît crudităţi licenţioase cît şi nuanţe inefabile, alternare de situaţii comice cu situaţii serioase [2]. Thomas Heywood (1575 ?—1641) înfăţişează de asemenea fapte din istoria Angliei, într-un chip capabil să mulţumească şi să-i întreţină sentimentele protestante. Se opreşte îndelung asupra mediului meşteşugăresc, nu în spirit apologetic, dar într-unul de considerare afectuoasă pentru virtuţile şi formele lui vrednice de viaţă [3]. Principala afinitate, în piesele lui Thomas Dekker (1570—1632), se îndreaptă tot spre populaţia de mijloc a Londrei. Nu măgulesc vanitatea burgheziei, nici nu i se idealizează imaginea, dar i se recunosc calităţi sufleteşti şi morale, subliniindu-i-se totodată şi autoritatea socială. Autorul resimte viaţa cu bucurie,

---

[1] Piese caracteristice : comediile *Nemulţumitul (The Malcontent), Curtezana olandeză (The Dutch Courtezan)* şi tragedia *Sofonisba.*

[2] Menţionăm : *Cavalerul pisălogului înfocat (The Knight of the Burning Testle)* — comedie burlescă ; *Philister ; Rege şi nerege (A King and No King)* — tragi-comedie cu motive de felul celor din dramele spaniole ; *Tragedia Fecioarei (The Maid's Tragedy)* — cuprinzînd situaţii şi moravuri din Anglia în vremea Stuarţilor, deşi acţiunea este pusă să se petreacă cu personaje imaginare în Rhodos.

[3] De reţinut : *Cei patru ucenici din Londra (The Four Prentices of London)* şi *O femeie ucisă cu bunătate (A Woman kilde with Kindnesse).*

cu farmec, cu încîntări artistice. Are prospețime și tandrețe chiar cînd înfățișează viața cartierelor sărace și mediocre ale Londrei [1]. Thomas Middleton (1570 ?—1617) — atît în piesele scrise de el singur cît și în cele reieșite din colaborarea cu Ben Jonson, Dekker, Massinger, Rowley ș.a. — zugrăvește largi tablouri din viața Londrei, cu destulă vivacitate și expresivitate sub raport literar, dar și cu unele inconsecvențe etice din cauza accentelor cinice și abuzurilor de imagini licențioase [2]. Piesele lui John Webster (1580—1625) se numără printre cele mai sîngeroase din tot repertoriul renascentist englez. *Diavolul alb (The White Devil)* și *Ducesa de Amalfi (The Duchess of Amalfy)* stau mărturie : revărsări impetuoase de patimi, viclenii dublate de înțelepciune, crime pasionale, intrigi nesfîrșite. Autorul nu se adresează spectatorilor cu teme care prin adevărul lor uman să incite la reflecție și dezbateri intime ; urmărește mai degrabă să-i țină în stare de tensiune, prin succesiuni de fapte neașteptate și cutremurătoare. Philip Massinger (1583—1640) se remarcă prin felul cum a încercat ca revărsărilor pasionale din producțiile vremii să le opună o frînă. Plecînd de la ideea că teatrul presupune o doctrină, înțelegea să treacă totul prin prisma reflecției, să protesteze împotriva gustului vulgar, să se dezbată pe scenă idei, să nu se alu-

---

[1] În piesele : *Paznicul ciubotarului (The Shoemater's Holiday), Bătrînul Fortunatus (The Honest Whose).*

[2] Dintre toate colaborările lui Middleton, cea mai fructuoasă a fost cea cu William Rowley, actor în Queen Anne's Company. Principala realizare este piesa *Stîrpitura (The Changeling)* ; intrigă complicată de tip romanesc, cu influențe vizibile din Shakespeare și Webster.

nece în convenţii sau în tirania unor fapte devenite obişnuinţă [1]. John Ford (1586—1639) resimte atracţie pentru situaţiile stranii, manifestînd totodată opinii de moralist. Pune pasiunile pe seama unei fatalităţi interioare ; iubirea îşi găseşte justificarea în ea însăşi ; cultivă izbucnirea temperamentală pînă în laturile ei morbide ; pe alocuri, a reuşit să îmbrace anumite dezvoltări lugubre în veşminte poetice de tip clasic [2].

2. Eclipsa teatrului elisabetan ; campania puritană

Sub Carol I (1625—1649), teatrul a început să cunoască aspecte şi momente de criză. Desfăşurările spectaculoase — măşti, feerii, scene de balet — se înmulţesc punînd în umbră teatrul serios de ideaţie şi sentimente. Continuă să se scrie piese istorice. Dar acestea nu mai prezentau interes naţional, izbutind ca atare să mobilizeze conştiinţele şi să creeze stări comune de spirit ; recurgeau adesea la fapte străine — episoade antice, italiene, franceze, spaniole — interesînd nu atît pentru conţinutul lor istoric cît şi pentru anecdotica lor dramatică. Psiholo-

[1] *Domnişoare de onoare (The Maid of Honour)* este în tot repertoriul post-shakesperian una din piesele cele mai bine construite sub raportul unităţii de acţiune şi a studiului de caracter asupra personajului principal. *Actorul roman (The Roman Actor)* este interesantă ca document, în măsura în care autorul îşi expune aici ideile sale despre teatru.

[2] *Păcat că e necinstită ('Tis Pity she's a Whose)* are ca temă incestul ; în prefaţă, poetul preciza : «titlul e frivol, dar subiectul e grav». *Inimă sfărîmată (The Broken Heart)* trăieşte prin atmosfera ei emotivă, încărcată de melancolii şi dureri stăruitoare, de iubiri contrariate, de virtuţi duse cu abnegaţie pînă la jertfa de sine.

gia societății engleze, în perioada 1600—1650, se va modifica mult. Există acum o intelectualitate mai rece, lucidă, ușor sceptică, cu rezerve critice față de inițiativele imaginației. E un climat în care acțiunea puritană — mișcare politică și religioasă cu implicații în diferite direcții de gîndire și de simțire omenească — va găsi argumente îndreptățind-o să întețească vechea ei campanie împotriva teatrului și a slujitorilor lui. Raporturile dintre această acțiune puritană și teatru se vor înrăutăți necontenit, ajungîndu-se la ruptura finală din 1642, cu interdicții consfințite prin edicte parlamentare.

3. Teatrul Restaurației

Între 1642—1660, prin oficializarea puritanismului ca doctrină a vieții de stat, activitatea dramatică a fost aproape în întregime paralizată. Se poate vorbi chiar și de adevărate persecuții : săli de spectacole închise sau dărîmate, actori scoși din lege, pedepsiri ale participanților la spectacole ș.a. În 1660, odată cu revenirea Stuarților pe tronul Angliei — Restaurația — ostracizarea a încetat. Teatrul va putea să-și reia activitatea ; o va face însă în condiții istorice și spirituale diferite, cu alte repertorii și cu alt public decît cel de pînă atunci. Societatea, dornică de plăcerile care atîta vreme îi fuseseră refuzate, se îndreaptă acum spre reprezentațiile de teatru cu frenezie. Pentru pătura aristocratică, aceste reprezentații devin și prilejuri de reuniuni mondene. Sînt cu atît mai căutate, cu cît printre spectatori se află adesea și regele. Se țes intrigi, se colportează în șoaptă scandaluri, se înnoadă idile, se arborează toalete și bijuterii, se dă curs mo-

dei. Tot așa de asiduu vor veni la spectacole și burghezii bogați sau instruiți, bucuroși să stabilească aici legături cu magnații sau favoriții zilei, să se facă remarcați, să-și afirme orgoliul social. În acest freamăt puteau fi distinse două serii de motive. Unele țineau de atracția pentru artă, și anume o artă colorată, decorativă, delectabilă, în stare să procure satisfacții imediate ; altele exprimau mulțumirea vanitoasă că s-a putut triumfa împotriva unei austerități absurde, decretate cu trufie de adversari politici și spirituali.

Prin ce putem defini și caracteriza trecerea de la teatrul Renașterii la unul nou al Restaurației ? Înregistrăm, ca fapt nou, o pătrundere accentuată a influenței franceze. Deslușim, anume, elemente din teatrul lui Alexandre Hardy, împrumuturi din romanele cavalerești, trăsături întreținute de spiritul Frondei (efervescență, demonstrații emfatice, galanterie, limbaj hiperbolizant, amestecuri de eroism și tandrețe), traduceri din Thomas Corneille, Quinault, Scudéry, Molière ș.a. Alegerea pieselor traduse nu denotă un criteriu ferm ; gustul este încă nesigur ; tendința este în plină dezvoltare.

Constatăm totodată și o persistență hotărîtă a tradiției naționale. Repertoriul elisabetan este încă în ființă. Nici nu s-ar fi putut să fie altfel. Creația în cauză avea rădăcini în însăși esența sufletului național. Ilustra o mare perioadă din viața țării și fusese reprezentată de poeți memorabili ; ca atare, făcea parte din patrimoniul spiritual al poporului englez. Precizăm, însă, că preluarea acestei moșteniri a comportat alterări și complicații. În zidul clasic pătrund elemente baroce. Shakespeare continuă să fie jucat, dar fără pietatea de altădată. Dovadă, ușurința și arbitrariul cu care se intervenea în

textele sale prin tăieri sau adăugiri concesive. Între aceste modificări, unele erau de-a dreptul flagrante : scene de balet în *Macbeth*, transpunerea *Furtunii* în stil de operă, momente de divertisment în *Iuliu Cezar* ş.a.

Teoretic, argumentele împrumutate de clasicismul francez treceau înainte ; practic, însă, tradiţia naţională se dovedea mai puternică. Gusturile baroce ale timpului nu erau făcute să se împace cu spiritul regulilor lui Boileau ; preferau totuşi trăsăturile dramei elisabetane, în care găseau afinităţi şi puncte de sprijin. Adăugăm la acestea şi atitudinea publicului ; acesta era mai doritor de senzaţii tari, de efecte puternice, de scene zguduitoare, de emoţii vulcanice, decît de analize atente şi severităţi artistice. O noutate, desigur, s-a produs ; continuitatea, însă, nu a fost frîntă.

Prima spărtură în marea criză pe care acţiunea puritană o impusese teatrului se datoreşte lui William d'Avenant (1605—1688). Reprezentarea dramei sale *Asediul Rodosului (The Siege of Rhodes)* a însemnat un moment epocal ; s-a spus că de la el datează renaşterea dramei engleze. Acţiune confuză, încărcată, cu influenţe venite din diferite părţi (în special franceze), împiedicîndu-se parcă tot timpul de mulţimea ideilor puse în mişcare, cu fast şi preţiozităţi scenice în stil rafinat, dar nu mai puţin şi mesaj etic, urmărind să aducă în lumină ideea de onoare, forţa pasiunii şi înălţimea morală a iubirii conjugale.

Ca şef autentic de şcoală, îl putem numi pe John Dryden (1631—1700). Găsim ideile sale despre teatru în *Încercare asupra poeziei dramatice (Essay on the Dramatic Poetry of the Cast Age)*, prefaţă de proporţiile unui studiu — aproape un mic tratat de poetică — la drama *Cucerirea Granadei*. Stimează şi admiră

teatrul francez; recomandă respectarea «regulilor»; consideră că teatrul englez va trebui să renunțe la excesele și intrigile lui complicate; preferă simplitatea, cu deznodăminte limpezi și definite. Au urmat și alte studii (*Încercare asupra poeziei dramatice din ultima vreme, Temeiurile criticii în tragedie) (The Grounds of Criticism in Tragedy)*, denotînd o revenire spre concepția shakespeariană (amestecul de comic și tragic, simțul profund al vieții, iregularitatea ca sursă de forță dramatică ș.a.), fără ca prin aceasta să dezmintă în totul stima și pentru teatrul clasic francez. Există o tendință ca stilul Renașterii să se reverse în baroc și manierism. Dryden, preluînd acest baroc, a încercat totodată să-l și clasicizeze. Totul, în străduințele sale, denotă noblețe și generozitate. S-a preocupat să ferească scena de libertinajul și licențiozitatea epocii. Contează deopotrivă năzuința lui spre un stil limpede, ordonat, concis, cu un pitoresc rezultînd și prin conținere nu numai prin revărsări și frenezie. A dat la iveală un teatru eclectic, poate criticabil pentru o anume lipsă de sudură între cele două curente de idei care îl stăpîneau, în speță barocul elisabetan și clasicismul francez. Trebuie să reținem, totuși, că s-a preocupat ca anarhiei artistice din perioada Restaurației să-i opună o frînă a măsurii, a bunului gust, a regulilor clasice.[1]

---

[1] Dryden a debutat în teatru cu *Galantul extravagant (The Wild Gallant)*. Au urmat la scurte intervale: *Doamnele rivale (The Rival Ladies), Împăratul indian (The Indian Emperor), Regina virgină (The Maiden Queen), Cucerirea Granadei (The Conquest of Granada)*, concepută după model francez, e caracteristică prin tonul ei de retorică grandioasă. Revenirile spre nota shakespeariană apar evident în tragediile: *Martirul regal (The Royal Martir), Totul pentru*

În epoca sa, Thomas Otway (1652—1683) este scriitorul care a păstrat mai bine decît alții forța dramatică a elisabetanilor. Ținea să-și însușească procedeele clasicilor în ce privește disciplina intelectuală, programarea evenimentelor și gradarea pasiunilor. Dar, pe măsură ce avea să se înainteze în definirea și stăpînirea mijloacelor lui artistice, Shakespeare i-a apărut ca model hotărîtor. S-a și spus, de aceea, că prin dramele lui Otway spiritul Renașterii și-ar fi trăit ultima lui zvîcnire. [1]

În genul comic, o deschidere îi aparține lui George Etherege (1634 ?—1691 ?). Comediile sale [2] ne introduc într-o societate mulțumită oarecum de sine, în care conversația amoroasă, unele sclipiri spirituale și plăcerea cadrului elegant țin locul valorilor etice. Poetul

---

iubire (All for Love), Don Sebastian, regele Portugaliei (Don Sebastien, King of Portugal), Ducele de Guise (The Duke of Guise). Dintre comedii — intrigi complicate, mulțimi întregi de *quiproquo*-uri — cităm: *Căsătorie la modă (Marriage à la Mode* — titlul francez, n.r.), *Întîlnirea sau dragoste la mănăstire (The Assignation, or Love in a Nunnery), Călugărul spaniol (The Spanish Fair).*

[1] Cităm, din repertoriul acestui autor: *Titus și Berenice, Vicleniile lui Scapin (The Cheats of Scapin),* două adaptări după francezi; *Alcibiades* și *Don Carlos,* piese care i-au fixat întîia reputație ca poet tragic; *Orfana sau Căsătoria nefericită (The Orphan or the Unhappy Marriage),* tragedie burgheză, în compoziția căreia putem recunoaște reprezentări din fondul dramatic național și aplicări ale regulilor clasice din teatrul francez: *Veneția salvată sau Complotul descoperit (Venice Preserved, or a Plot Discovered),* piesă de dramatism intens, susținută prin stări emotive și dezbateri morale.

[2] *Răzbunarea comică sau Dragoste într-un butoi (Comical Revenge, or the Love in a Tub), Ar fi vrut da, dacă ar fi putut (She would if she could), Bărbatul la modă (The Man of Mode, or Sir Fopling Flutter).*

nu denunță, nu ia atitudine, ci mai mult se amuză pe seama unor vicii la modă.

Asupra lui William Wycherley (1640—1716) părerile sînt împărțite. Unele, detestîndu-l, consideră că piesele sale nu au făcut altceva decît să «murdărească» scenele de teatru ; cele mai multe îl socotesc însă un talent viguros, cu ieșiri care trebuiesc puse pe seama temperamentului său de moralist revoltat. Adevărul e că în creația lui de teatru se întîlnesc date, influențe și sensuri diferite, toate de natură să ne pună în prezența unei experiențe caracteristice a epocii. Ni se zugrăvesc aspecte dintr-o societate pe care autorul o cunoștea bine ca om de lume, din experiența propriilor lui aventuri. Sîntem introduși în sferele înalte și elegante ale capitalei. În saloane a pătruns moda franceză : costume, panglici și dantele, chipuri fardate, alunițe desenate savant, măști, galanterie. În atmosfera generală stăruie o voluptate mondenă a căutării de plăceri. Se țes intrigi ; în culise se șoptește mult, cu insinuări și glume răutăcioase; sub aparențe de stil și de rafinament nu rămîne nimeni nebîrfit. Se discută despre spectacole ; se schimbă bilete de dragoste ; au loc întîlniri nocturne în grădini, boschete sau apartamente intime. Adulterul, oarecum, e de rigoare ; deține în el o atracție, un blazon, o curiozitate irezistibilă. Conversația își acordă inițiative și accente îndrăznețe. Tineretul aristocratic ține să fie spiritual, remarcîndu-se prin inteligență, deopotrivă și printr-o anume blazare. Burghezii țin să pătrundă în lume, din care cauză punga lor de zgîrciți va fi supusă la sîngerări masive. Tot acest tablou reiese limpede, sugestiv, în trăsături sigure, pline de vervă și de culoare. Autorul nu alunecă în grotesc, în caricatură, în exagerare absurdă ; îngroșările la care recurge

derivă din necesitățile scenei, din protestul lui intim, din ostentația cuprinsă în faptele incriminate [1].

Piesele lui William Congreve (1670—1729) sînt considerate drept cele mai bune opere engleze compuse în spirit clasic francez [2]. Împreună cu o seamă de contemporani, acest autor a stăruit și el într-un teatru cu subiecte libertine și malițiozități imorale. Dar, spre deosebire de alții, nu va coborî în vulgaritate, ci va pune în gura personajelor sale limbajul ales al oamenilor de societate. Dialogurile decurg viu, cu replici scînteietoare, cu întreruperi spirituale, cu argumente care seduc. Ca într-un joc monden prelungit, subtil, spumos, cinic, definesc o concepție despre iubire tributară viciului, lipsei de răspundere, voluptăților amorale. O satiră — s-a spus — care nu mișcă, ci doar împunge.

În istoria literară și în istoria teatrului englez numele lui George Farquhar (1672—1707) [3] și John Vanbrugh (1664—

---

[1] Poetul și-a dobîndit prima reputație prin comedia *Dragoste în pădure sau Parcul Saint-James (Love in a Wood, or Saint Jame's Park). Gentilomul maestru de dans (The Gentleman Dancing-Master)* este imitată după Calderón. *Femeia la țară (The Country Wife)* are puncte de atingere cu *Școala Femeilor* a lui Molière. *Neînduplecatul (The Plain Dealer),* ultima și cea mai bună comedie a lui Wycherley, are puncte de atingere cu *Mizantropul* lui Molière.

[2] Opera dramatică numără patru comedii : *Holteiul (The Old Bachalor), Omul cu două fețe (The Double Dealer), Iubire pentru iubire (Love for Love), Mersul lumii (The Way of the World).*

[3] Autorul comediilor : *Ofițerul recrutor (The Recruiting Officer)* și *Stratagema ruinaților (The Beaux' Stratagem).*

1726)[1] merg împreună, menținîndu-se pe linia reprezentată de Wycherley și Congreve. Se anunță trecerea spre comedia de tip sentimental, aceea care avea să devină victorioasă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Gluma continuă să fie îndrăzneață, însă într-o notă de libertinaj mai temperat. Cadrul s-a lărgit. Nu ne mai aflăm în saloanele din Londra, ci într-o lume amestecată, cu diligențe și hanuri, unde întîlnim laolaltă gentilomi, oameni de serviciu, briganzi, drumeți obișnuiți. Faptele plutesc într-o atmosferă de optimism, de bună dispoziție, de sentimentalism. Viciile, libertinajul, facilitatea sufletească sînt încă în ființă; se întrevede însă o lumină, o adiere de aer mai curat.

4. Forme de tranziție

Perioada Restaurației se va încheia relativ repede, dar nu în mod brusc, ci prin reveniri asupra unor etape socotite drept revolute, prin forme de tranziție, deopotrivă și prin forme de clasicism mai atent la forma moralizatoare decît la expresia artistică.

N i c h o l a s R o w e (1674—1718) încearcă să readucă în actualitate genul tragediei nobile, aceasta prin studiu profund și afinitate artistică pentru operele lui Shakespeare. J o s e p h A d i s s o n (1672—1719) are în minte tipul lui *l'honnête homme*, pe care și l-a apropiat prin contactul scriitorului cu spiritul francez; nu mai puțin aspiră însă și la o formă de civilizație care să corespundă realităților

[1] Cunoscut prin comediile: *Recidiva sau virtutea în pericol (The Relapse, or Virtue in Danger)* și *Soțul provocat sau o zi la Londra (The Provok'd Husband, or a Journey to London).*

engleze, cu treceri de la aristocrație la burghezie, de la plăceri subiective la utilități sociale, de la revărsări explozive la interiorizare, de la voluptăți artistice la disciplină morală. Colley Cibber (1671—1757) și Richard Steele (1672—1729) dau la iveală comedii în care *quiproquo*-urile bufe continuă să se răsfețe, dar în care își face drum și o idee edificatoare, aceea că reforma morală trebuie să pornească mai ales dinlăuntrul conștiințelor omenești, dintr-o nouă descoperire a sentimentului.

Prin George Lillo (1693—1739), idealul burghez va face în teatru un pas nou și hotărîtor. Tragedia, în concepția acestui autor, poate privi nu doar viața din sfere legendare, istorice și aristocratice, ci și viața din sferele obișnuite ale oamenilor simpli. Piesa de teatru are datoria militantă de-a atrage atenția asupra viciilor existente sau în germene, solicitînd totodată forțele sufletești în stare să le combată. E necesar să se pună în mișcare sensibilitatea spectatorilor. Interesează mai cu seamă cazurile în care după rătăciri tragice cugetele se reculeg și devin virtuoase. Lillo, oarecum, a îndeplinit în Anglia un rol asemănător cu cel reprezentat de Diderot în Franța. Ideile sale pot fi considerate principii și premise ale noii drame burgheze [1].

---

[1] Cităm două piese caracteristice: *Curiozitatea fatală (The Fatal Curiosity)* și *Negustătorul din Londra (The London Merchent)*. Prima dramatizează o întîmplare petrecută în epocă: doi bătrîni, soț și soție, ajunși în stare de mizerie, asasinează spre a-l jefui pe un străin care le ceruse adăpost peste noapte, neștiind că acel străin era propriul lor fiu; cea de-a doua cuprinde povestea unui om tînăr prăbușit din cauza unei iubiri nefericite pentru o femeie nedemnă.

Opera cerşetorilor (The Beggar's Opera), piesa lui John Gay (1688—1732), este socotită printre cele mai bune şi mai caracteristice producţii dramatice engleze din primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Este o melodramă satirică, scrisă cu alternări de proză şi versuri, reunind în ea elemente din tradiţia comică naţională şi elemente adaptate din opera italiană şi franceză, ambele pe atunci în plină dezvoltare. Era aproape o regulă ca asemenea producţii să aducă pe scenă doar figuri pitoreşti sau eroice din legendă şi istorie ; de astă dată, însă, acţiunea este pusă să se petreacă la închisoarea din Newgate, personajele fiind hoţi, calici, cerşetori, gazde şi tîlhari, femei de moravuri uşoare.

5. Privire de încheiere

Tragedia scrisă în această perioadă a Restauraţiei prezintă doar un interes minor. Avea în ea laturi voite, artificiale. Pe de o parte, era ţinută să onoreze o tradiţie naţională, avînd ca punct de reper pe Marlowe şi Shakespeare ; pe de altă parte, resimţea influenţe ale clasicismului francez, multe din acestea rămînînd la suprafaţă, mai mult ca fenomene de modă decît ca integrări ori asimilări propriu-zise.

Comedia, însă, ni se înfăţişează mai autentic. Genul corespundea cu criteriile şi preocupările vremii, şi ca reacţie împotriva intoleranţei puritane, şi ca euforie de viaţă într-o perioadă stăpînită de unele incertitudini morale, nu mai puţin şi ca acţiune satirică în scopul de regenerare a unor moravuri degradate. Această comedie se va dovedi un gen fertil şi cuprinzător. Recunoaştem în ea prelungiri din verva shakespeariană şi din «umorile» lui Ben Jon-

son ; deopotrivă, va deschide un drum spre comediile sentimentale cu notă iluministă ale lui Goldsmith și Sheridan.

Ca atitudine generală, într-adevăr, teatrul din Restaurație a sprijinit euforiile și libertinajul epocii ; însă totodată a funcționat și ca tribună de idei, ca armă critică și ca mijloc de moralizare. Într-o perioadă în care englezul de rînd putea să se întrebe în sinea sa dacă este republican sau monarhist, puritan sau sceptic, credincios sau ateu, papistaș sau protestant — întrebări dificile, cu salturi și contraste greu de stăpînit dintr-o dată — satira, aluziile, denunțările și sincerităție crude din teatrul comic i-au venit în ajutor.

Capitolul al XII-lea

TEATRUL DIN EPOCA REFORMEI

1. Procesul istoric. Implicații culturale

Reforma a constituit un fenomen complex, cu cauzalitate multiplă și profundă, cu urmări importante de ordin politic, social și spiritual, mai întîi în lumea germanică și apoi cu iradieri în numeroase părți din Europa centrală și nord-vestică. Renașterea, în Germania, se leagă în mod esențial de perioada Reformei.

Orașele se aflau în plină dezvoltare. Burghezia, stăpînă pe o stare materială mai bună, implicit și pe un grad de instrucție mai pronunțat, începea să se simtă capabilă de acțiuni îndrăznețe. În 1524—25 a izbucnit un mare război țărănesc împotriva feudalilor, consecință a unor nemulțumiri acumulate și sporite acum prin încercarea stăpînilor de a înlocui prestațiile în natură cu bani. Burghezia — în măsura în care era interesată să șubrezească autoritatea formelor feudale și ecleziastice, să se lichideze privilegiile de castă, să se ajungă la dezvoltări mai libere ale producerii și schimbului de mărfuri — a sprijinit acest război.

Evenimentele care au urmat — pe diferite planuri — constituiesc tot atîtea confirmări. Puterea papală a ieşit diminuată ; în vechiul dogmatism al bisericii s-au produs zdruncinări serioase ; burghezia a căpătat o nouă încredere în drepturile şi puterea ei de acţiune ; spiritul de investigaţie se simte mai stăpîn pe mijloacele sale ; sentimentul naturii — pînă atunci limitîndu-se la elemente din lirica minnesingerilor — se extinde ; şi — drept corolar al tuturor acestora — înregistrăm o smulgere a omului din mentalitatea medievală de conformism spiritual şi asceză.

Scrierile Reformei nu vor egala ca realizare artistică pe acelea ale Renaşterii. Literatura Reformei a fost în mare măsură o literatură de luptă, de agitaţie revoluţionară, de predicaţie violentă, adresîndu-se adesea unui public cu instrucţie elementară sau chiar lipsit de această instrucţie. Este limpede că în asemenea condiţii calitatea artistică a literaturii avea să sufere. Ce se cerea, însă, era ca literatura în cauză să dezvolte energie mobilizatoare, solicitînd mai ales simţirea şi gîndirea populară.

2. Manifestări dramatice protestante

Deşi cu rezerve, Luther a încurajat totuşi manifestarea dramatică, socotind-o drept un bun mijloc de propagandă şi predicaţie. Melanchton, elenist remarcabil, organizatorul şcolilor latine în spiritul Reformei, a fost un şi mai convins susţinător al manifestării dramatice. Reforma, în genere, uneori într-un mod mai potolit dar alteori cu zel neofitic, era interesată să reaprindă gustul pentru spectacolele religioase. Din moment ce aceste reprezentaţii ieşiseră din incinta bisericii şi se desfăşurau pe

locuri deschise, nu mai constituia o greutate aparte ca ele să se adapteze noilor forme de cult, în speță celui protestant.

Întîlnim fenomenul în mai multe țări cuprinse în mișcarea protestantă : Saxonia, Alsacia, anume părți din Suabia și Bavaria, Elveția, Olanda ș.a. La Zürich, Wittenberg, Zwickau, Magdeburg, Strassburg — de exemplu — jocurile Pasiunii atingeau proporții remarcabile.

Planul general al noilor piese religioase se asemăna cu cel din dramele catolice. Predominau subiectele de Crăciun ; Patimile apăreau mai puțin. Cu un anume spirit sectar — un fel de puritanism literar — protestanții socoteau că personificarea lui Iisus Cristos pe scenă ar însemna o profanare. În schimb, scenele de iad abundau ; autorii protestanți le socoteau binevenite pentru accentele de satiră îndreptate împotriva papalității. Totul se subsuma unei voințe propagandistice ; restul — adevăr istoric, psihologic, artistic — rămînea pe plan secundar.

Într-o primă categorie de dramaturgi reformați, am putea să situăm pe polemiști și pamfletari. Permanent în jactanță, aceștia înțelegeau să folosească scene de teatru atît ca tribună cît și ca amvon de unde să pornească fulgere împotriva curiei romane, «marea prostituată».

Niklaus Manuel (1484—1530), în piesa-pamflet *Mîncătorul de cadavre (Der Totenfresser)*, își va exercita în plin, cu vehemență, talentul de polemist. Mîncătorii de cadavre la care se referă în titlu sînt membrii clerului catolic, de la pontiful suprem pînă la călugării-cerșetori. Pretextul satirei îi era oferit de slujba de înmormîntare, socotită ca izvor de venituri personale.

Între dramaturgii de şcoală, scriitorii de limbă latină, cel care în luptă cu «papiştii» avea să înscrie nota cea mai polemică este Thomas Naogeorgus (iniţial: Thomas Kirschmair, 1511—1563). Avea calităţi de dramaturg adevărat: spirit de observaţie, energie, putere de a marca situaţii vii şi pregnante, alegerea justă a momentelor şi motivelor capabile să susţină tonul pamfletar. *Pammachus*, piesa lui cea mai importantă, figurează printre capodoperele literaturii polemice.

Satan, în baza unei hotărîri cereşti, este eliberat din prizonieratul lui milenar. E liber, acum, să preia guvernarea lumii corupte. Ademenirile se înmulţesc; cei în stare să le reziste devin tot mai puţini. Sfîntul Petre îşi pune nădejdea în episcopul Pammachus, pentru a stăvili flagelul. Dar virtutea prelatului era numai aparentă. Satan, mulţumit de serviciile episcopului, îi încredinţează sigiliul puterii şi îi pune pe cap tripla coroană, proclamînd: «...în imperiul meu eşti al doilea în grad!»

În cer, Petru şi Veritas (Adevărul) cer lui Cristos să pună capăt domniei lui Satan. În tabăra acestuia vine ştirea că s-a ivit un învăţat hotărît să facă dreptate. Înfricoşat, Satan îşi convoacă ucenicii şi le dictează instrucţiunile sale: să se pună pe picior de luptă o armată, să se condamne în universităţi noua doctrină, să se întreţină dezbinările între oameni, să se imprime cărţi cu înţelesuri tulburi, să se intensifice corupţia poporului.

În epilog se anunţă că ultimul act al piesei nu va mai fi adus pe scenă, întrucît acest act este de fapt acela care se joacă sub ochii tuturora, în viaţă. Într-adevăr, aici vedem dîndu-se lupte, sînge, dureri, toate ca urmări nefaste ale domniei lui Satan.

Este o piesă remarcabilă, bine construită, cu dialoguri active şi retorică susţinută, simbioză de mister medieval cu reminiscenţe clasice şi influenţe renascentiste.

În aceeaşi categorie pot fi citaţi: Paul Rebhuhn (1505—1546), Bartholomäus Ringwaldt (1530—1599), Georg Rollenhagen (1542—1609), Martin Rinckart (1586—1649). Toţi aceştia au fost şi poeţi şi institutori, ceea ce va contribui ca în nota polemică a dramelor să intre deopotrivă şi trăsături didactico-moralizatoare. Se face elogiul mizericordiei cereşti; solicitudinea divină — pentru cei în restrişte — este nesfîrşită. Se pune accent pe virtutea domestică, pe atmosfera familială de vrednicie, onestitate şi cuminţenie în mediile orăşeneşti.

Într-o altă categorie am putea cuprinde piesele cu reflexe umaniste. Un punct important l-a constituit descoperirea lui Terenţiu. Începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea, studierea lui Terenţiu în Germania a devenit febrilă. Afirmaţia lui Erasmus: «fără cunoaşterea lui Terenţiu e greu ca cineva să ajungă bun latinist» era aproape cuvînt de ordine. Ne reţine atenţia grupul de umanişti reuniţi la Heidelberg de către contele palatin Filip cel Frumos, în care Johannes Reuchlin (1455—1522), prin acţiunea sa de reînnoire a comediei germane în spirit umanist, făcea o figură aparte.

Lucrările dramatice ale lui Nikodemus Frischlin (1547—1590) aparţin tot atît de bine teatrului umanist ca şi celui reformat. Primele piese — *Rebecca, Susanne, Hildegardis magna, Frau Wendelgart* — au subiecte din *Biblie* sau din legenda istorică germană. Caracteristice, însă, mai ales sub raport umanist, sînt piesele din etapa ce-a urmat: *Priscianus*

vapulans, Julius Redivivus şi *Phasma.* Găsim în aceste piese tot spiritul Reformei : patriotism, lupta cu Roma, reveniri la gîndirea din *Biblie*, o exegeză latină limpezită de deformările scolastice ori de un anume manierism umanist. Autorul consideră totuşi că tendinţele de şcoală împing lucrurile în direcţii artificiale, depărtîndu-le de realitatea adevărată. E nevoie de aceea ca satira dramatică să se inspire din opere şi manifestări care şi-au dovedit utilitatea fiind mai aproape de viaţă : comediile greceşti şi latine, prevestirile populare, farsele şi jocurile carnavaleşti, satirele din primele perioade ale literaturii protestante.

Către sfîrşitul secolului al XVI-lea, mişcarea academică de teatru avea să înregistreze la Strasburg o dezvoltare aparte. Rigidităţile de şcoală se menţin ; dar paralel cu acestea îşi fac drum şi anume tendinţe de libertate în direcţii psihologice şi sociale, stabilind punţi de legătură între creaţia clasică şi cea naţională. Teatrul începea astfel să ceară extinderi şi popularitate.

Kaspar Brülow (1586—1627) este personalitatea cu deosebire reprezentativă în care aceste tendinţe aveau să se întîlnească şi să se sintetizeze. Prefaţa la *Iuliu Cezar* — piesă care i-a fost jucată chiar în anul morţii de către o asociaţie a elevilor săi — cuprinde ideile autorului cu privire la principiile şi scopul creaţiei de teatru. Teatrul — ni se spune aici — trebuie să zugrăvească tipuri şi caractere, să înfăţişeze moravuri şi situaţii, să sublinieze fapte vrednice, să condamne manifestări vicioase. Între *Biblie* şi mitologia greacă, autorul o preferă ca sursă de inspiraţie pe cea din urmă, ca fiind mai generatoare de acţiune şi de efecte dramatice decît cealaltă. Cere ca subiectele pieselor să se aplece şi asupra faptelor din viaţa

pămîntească, neezitînd ca atare să aducă pe scenă situații și împrejurări din realitate, fie cît de crude : omoruri, vicii demonice, răsturnări ale ordinii divine și ale ordinii umane, spărturi și dezastre în moravurile societății, rătăciri ale sufletelor. Pledează pentru un mod de viață strict, întemeiat pe conștiință patriotică și disciplină morală. Abaterile de la această ordine — tiranie, rebeliune, orgoliu, trufie, servilitate — pot avea triumfuri de moment ; în cele din urmă, însă, toate vor duce la prăbușiri sigure.

3. Teatrul orașelor. Hans Sachs

Paralel cu acest teatru legat direct de ideile Reformei s-a dezvoltat în Germania și un teatru al orașelor, continuînd tradițiile populare ale jocurilor de carnaval, înclinat spre virtuțile domestice și patriotice, dispus în genere ca în lupta deschisă de Reformă să se ralieze acesteia. Între aceste orașe, Nürnbergul deține un loc de strălucire ; faptul se datorește și împrejurării că aici a trăit și a scris cel mai de seamă reprezentant al genului : Hans Sachs[1].

---

[1] A trăit între anii 1494—1576. Era originar din Nürnberg ; și-a confundat viața cu tradiția acestui oraș, devenind unul din spiritele lui tutelare. Și-a format cultura singur, prin lectură întinsă și călătorii. Și-a împărțit existența între două activități, cărora le-a rămas credincios pînă la sfîrșit : cea de cizmar și cea de maestru-cîntăreț. Partizan al Reformei, a luat parte cu aprindere la discuțiile religioase din epocă.

Hans Sachs a scris prodigios de mult. A transpus în formă cultă tradiții și legende populare ; a poetizat capitole de istorie națională germană ; și-a însușit cu aceeași simțire poetică atît subiecte religioase cît

Scrisul poetului e străbătut de convingeri sincere. La baza operei lui stau o seamă de idei morale : ideea de bine, de virtute, de onestitate și, prin toate acestea, ideea că viața trebuie trăită cu demnitate și înțelegere față de om. Descoperim, nu arareori, accente de naivitate și candoare ; sînt reflexe din literatura populară și din afinitatea lui pentru operele medievale. Satira sa, puternică în fond, se atenuează în formă prin folosirea de alegorii poetice. Autorul personifică idei abstracte, categorii sufletești, teze în discuția vremii, împrumutîndu-le astfel expresie literară. Pune Viciile să dialogheze cu Virtuțile ; lasă ca prin gura unor personaje legendare să transpară priviri și judecăți critice asupra situațiilor prezente, pune în canticele lui religioase o credință sinceră, ingenuă.

Remarcăm, în scrierile dramatice ale lui Hans Sachs, teme variate și numeroase surse de inspirație. Dialogurile au tonul cordial ; abundă expresiile savuroase ; în atmosfera de naivități ce le înconjoară stăpînește o notă de bunăcuviință, de prospețime sufletească. Fiecare piesă se termină cu un învățămînt, de regulă raportat la forma de viață din burgurile germane, la situații etice și psihologice ținînd de mișcarea Reformei.

Poetul tratează chestiunile religioase cu bonomie familiară. Pretextul este luat din isto-

---

și subiecte profane ; a stabilit punți de legătură între scriitorii vechi și cei noi ; a făcut să răsune corzile artistice ale timpului său. Opera sa de teatru numără : *drame biblice* (homelii privind redempțiunea, păcatul originar, grația divină), *drame profane* (eroi și situații din Antichitate, motive din legenda populară germană), *tragedii, drame burgheze, comedii, jocuri de carnaval.*

ria sfîntă ; dar transpunerea, culoarea vieții, raportarea la omenesc, vibrația sufletească, toate acestea sînt pămîntești, reflectă ambianța de burg german din care poetul făcea parte. Astfel, într-una din comediile lui cele mai populare, *Copiii diferiți ai Evei (Die ungleichen Kinder Evae)*, Dumnezeu coboară pe pămînt aproape ca un om obișnuit, pătrunde în casa unui om cumsecade, se interesează de educația copiilor, dă sfaturi simple, are cuvinte de laudă pentru copiii buni și accente de mustrare pentru cei răi ș.a.m.d. Naivitatea și pitorescul acestor situații reflectă legătura poetului cu simțirea și creația populară.

Hans Sachs a excelat într-o seamă de producții specifice germane, denumite în genere farse sau jocuri de carnaval. În raport cu piesele religioase sau cu cele moralizante, acestea au mai multă autenticitate. Se bazează pe observații culese din viața înconjurătoare ; sînt imagini credincioase ale realității cotidiene ; aduc pe scenă zugrăviri de moravuri populare ; ne fac cunoștință cu tipuri sugestive de țărani și orășeni ; ne poartă cu mintea în ambianța de la Nürnberg, oraș care prin așezarea lui geografică, prin activitatea comercială și prin sentimentul lui de viață însemna în această epocă un punct-cheie în dezvoltarea spiritului german.

Iată, ca ilustrare, un joc de carnaval : *În ce chip s-a însurat dracul cu o nevastă bătrînă.*

Satan, ca să-și dea seama de ce căsătoria creează atîția nefericiți pe pămînt, a luat hotărîrea să se însoare. De nevoie, pentru că nici o femeie tînără nu-l accepta ca soț, s-a căsătorit cu una bătrînă. Fără întîrziere, aceasta a început să-i facă scene, să-i toace nervii, să-l

cicălească. În desperare, fugind de acasă, Satan cere adăpost unui medic. Ca preţ al ospitalităţii, se încheie între ei un tîrg : Satan va intra în trupul celui mai bogat burghez din oraş şi va rămîne acolo cît timp îi va ordona medicul, care astfel dobîndea şi un client, dar mai cu seamă o gîscă de jumulit. Urma ca produsul afacerii să fie împărţit pe din două. Dar soţia părăsită nu se dă bătută. Află unde i s-a ascuns bărbatul şi se adresează judecăţii, cerînd să reintre în posesia persoanei diabolice. Satan este acum edificat. Părăseşte aventura pămîntească, hotărăşte să se reîntoarcă în iad, fie şi cu riscul de a primi admonestarea lui Lucifer, stăpînul său.

Hans Sachs a zugrăvit cu vervă dramatică o seamă de tipuri din epocă. A redat tablouri de viaţă şi de realitate. Aduce pe scenă : ţărani mărginiţi, soţi înşelaţi, femei rele şi certăreţe, bărbaţi creduli, înfumuraţi, intermediari şireţi şi lipsiţi de scrupule, oameni cu moravuri învechite, călugări lacomi şi necredincioşi, şcolari zăpăciţi, părinţi care nu ştiu cum să-şi educe copiii, preoţi dispuşi să încalce canoanele ş.a. Autorul nu studiază caractere ; totuşi personajele lui au viaţă, umor, izvorăsc din realitate, poartă cu ele o sinceritate a faptului cotidian, exprimă în genere o filosofie practică făcută din idei simple şi sentimente obişnuite. Satira este ascuţită, nu însă amară sau destructivă. Sancţionează prostia, credulitatea, suficienţa, lăcomia, minciuna, lenea ; înfăptuieşte aceasta, într-adevăr, şi în stilul moralizant al îndoctrinării protestante, dar şi într-o notă comunicativă, răsărită dintr-un suflet complex de cărturar, de om al vieţii, de înţelept popular şi de rapsod al poporului său.

4. Influențe engleze

Către sfîrșitul secolului al XVI-lea, teatrul englez și arta actoricească engleză aveau o situație eminentă. Răsunetul lor pătrundea pînă departe pe continent. Comedienii englezi începeau să fie ceruți și peste hotare. Îi vom găsi, în primul rînd, în țările și orașele cu care Anglia întreținea legături comerciale mai strînse : Țările-de-Jos, Danemarca și apoi Germania, aici mai cu seamă în orașele hanseatice și în regiunile de centru.

Pentru publicul german, teatrul comedienilor englezi reprezenta în multe privințe o noutate. Aceștia practicau un joc spectaculos cu mimică vie și bogată, ținînd cu dinadinsul să producă efecte vizuale cît mai mari. Scenele crude erau redate naturalist, uneori cu detalii aproape grotești. Trupele dispuneau de repertorii bogate : moralități, drame biblice, farse ; însă ponderea principală cădea pe producțiile mai noi, evoluate, de tipul celor din teatrul Renașterii : drame istorice, comedii, tragedii, adică pe producții constituite în perioada de înflorire a dramei engleze.

Legăturile cu trupele și repertoriile engleze au dat în mediile germane impulsuri pentru ieșirea din teatrul local, cantonat în școli și constrîns de predicația bisericii, înspre unul mai larg și mai activ al vieții și al umanității. Au mijlocit ca anume fonduri ale teatrului popular să nu se mai risipească și degradeze în practici de bîlci, ci să se canalizeze înspre un teatru mai constituit. Au ajutat să se formeze o mentalitate actoricească mai pronunțată, în stare să preia cu abilitate profesională activități care pînă atunci fuseseră deținute de școlari, de amatori sau de formații întîmplătoare. Au contribuit la formarea unui public de teatru

reunind în el spectatori din toate straturile sociale. Au sprijinit cultura umanistă și au început popularizarea pe continent a teatrului elisabetan, în speță a creației shakespeariene. Au stimulat creația dramatică originală ; nu într-atîta încît aceasta să-și găsească o direcție proprie și să se desprindă în totul de conformismul protestant, dar în orice caz să poată simți în ea semne și tendințe înnoitoare. Astfel, teatrul german, pînă atunci într-o fază încă de copilărie, a primit imbolduri spre creștere și maturizare.

Între autorii influențați în mod sensibil de comedienii englezi putem cita pe Jakob Ayrer (1543—1605) și pe Heinrich Julius duce de Braunschweig (1546—1615). De la primul — scriitor fecund, adept credincios al ideilor luterane — ne-au rămas 69 piese de teatru. În cele de tipul jocurilor de carnaval influența lui Hans Sachs este evidentă. Din teatrul englez, Ayrer a sesizat burlescul și latura morală. Personajul nebunului, în chipul cum îl întîlnim în *Oglinda băiatului (Knabenspiegel)*, are puncte comune cu cel din teatrul elisabetan : dorință de viață ușoară și opulentă, plăcere de a petrece pe seama oamenilor, abilitate colorată cu nuanțe de umor, în același timp și unele semne de umanitate și înțelepciune. În ce privește însă studiul caracterelor, Ayrer a rămas la suprafață. Împarte lumea cu asprime și cu suficiență în oameni buni și răi. Nu-l vedem preocupîndu-se să cuprindă cu înțelegere sau îngîndurare bucuriile și suferințele vieții ; a urmărit cu precădere să scoată în lumină efecte utile, să dea soluții, să edifice. Celălalt autor amintit, ducele de Braunschweig, a împrumutat de la englezi exprimarea în proză, includerea de personaje vesele chiar în piese cu conținut tragic, apariții

grotești (diavoli, nebuni, clovni, bufoni), scene sîngeroase sau de groază înfățișate direct sub ochii spectatorilor.

5. Teatrul iezuiților

Paralel cu teatrul protestant, a continuat să se manifeste în lumea germanică și un teatru catolic. Acesta a putut să capete o amploare deosebită odată cu ofensiva Contrareformei în Austria și sud-vestul Germaniei. S-a dezvoltat sub patronaj iezuit, ca o manifestare prin excelență de propagandă, destinat unui public larg format din toate straturile sociale. Temele, de proveniență fie din *Vechiul Testament*, fie din legendele sfinților și martirilor, toate străbătute de spirit scolastic, cuprindeau în tratarea lor și pronunțate note alegorice. Mentorul universal este Seneca ; acesta căpăta acum, către sfîrșitul secolului al XVI-lea, un rol tutelar, de felul aceluia pe care în secolele anterioare îl avusese Terențiu pentru teatrul de școală. Fondul stoic din tragediile poetului latin constituia o valoare morală pe care drama iezuită înțelegea s-o interpreteze și s-o convertească în spațiul acțiunii sale.

În centrul acestei manifestări trebuie situat Jakob Bidermann (1578—1639), profesor la colegiul iezuit din Augsburg, cu piesa *Cenodoxus*. Episodul este luat din viața sfîntului Bruno. Avem în față contrastul puternic dintre două personalități : *Cenodoxus*, doctor de la Paris, înțelegînd să trăiască fără vreo teamă metafizică doar pentru gloria pămîntească, și discipolul său Bruno, care sufletește va alege să-și caute fericirea prin modestie și credință.

Piesa e construită cu mijloace baroce. Primul plan e ocupat cu scene comice în care pot fi

recunoscute influenţări din Terenţiu. Intenţiile dramei sînt înfăţişate şi explicate printr-o bogată galerie de alegorii şi personificări : Cenodophylax (îngerul păzitor al lui Cenodoxus), Spiritus (sufletul învăţatului), Conscientia (conştiinţa), Panurgus (diavolul principal), Hypocrisis (ipocrizia), Philantia (amorul propriu), Morbus (boala), Mors (moartea). Judecata este făcută de un consiliu în care se petrec unele fapte stranii, capabile să producă efecte puternice, tulburătoare. În cel mai solemn moment al ceremoniei de înmormîntare, decedatul îşi strigă din sicriu teama de judecata cerească. Diavolii îl tîrăsc cu sarcasm şi cruzime în fundul iadului. În scena finală vom asculta jurămîntul lui Bruno şi al tinerilor orăşeni care l-au urmat în pustietate pentru reculegere şi pocăinţă.

În lupta ei împotriva Reformei, drama iezuită nu s-a cantonat într-o întoarcere brutală şi dramatică la scolasticism, ci şi-a însuşit procedee umaniste. A ţinut seama de unele experienţe reuşite în teatrul academic, religios şi popular. Deşi dispunea de magiştri şi echipe hotărîte să-i apere cu consecvenţă programul, drama iezuită îşi va încheia existenţa odată cu încetarea perioadelor de ofensivă ale Contrareformei. De altminteri, era firesc să se întîmple aşa ; Renaşterea solicitase atît de complex ideea şi manifestarea de teatru pentru problema umană în integralitatea ei, încît ar fi devenit anacronic ca scena să se monopolizeze în slujba unei instituţii anumite.

6. Perioada barocă

Războiul de Treizeci de ani, cu frămîntările lui multiple, a avut asupra culturii germane repercusiuni de criză care s-au prelungit în mod

stăruitor, cuprinzînd aproape tot secolul al XVII-lea. În starea de dezechilibru creată atunci în Germania, s-ar fi putut ca modelul francez, cu disciplina sa clasică și vigoarea lui doctrinară, să dea repere pozitive, să constituie un îndemn la construcție și redresare. Faptul a luat însă o altă direcție. Imitația franceză a creat aici mai mult situații de suprafață : imitații, mode, forme de vanitate în viața de lume, alterări ale limbii naționale, separații vizibile între tradiția burgheză și stilul aristocratic.

Împotriva acestei stări de lucruri s-au produs diferite reacțiuni, unele susținute de personalități anumite (Jakob Böhme, Friedrich Spee, Paul Gerhart, Jakob Spener ș.a.), altele puse în mișcare de diferite asociații literare, cea mai semnificativă dintre acestea fiind «Die fruchtbringende Gesellschaft» (Societatea roditoare), întemeiată la Halle în 1617 după modelul academiilor italiene. Desprindem din programul acesteia : «...să păstreze și să întrebuințeze limba maternă în conversație, literatură și poezie, să-i apere autenticitatea, ocrotind-o de amestecuri străine și menținînd-o în frumusețea și puritatea ei de la început».

Dar acțiunea cea mai susținută, avînd în totul caracterul unui program de renaștere poetică și de regenerare a spiritului german, s-a produs în Silezia, pe atunci teritoriu habsburgic. Se vor dezvolta aici două școli, una avînd drept conducător pe Martin Opitz, cealaltă pe Andreas Gryphius.

O p i t z (1597—1639) consideră că reforma poeziei trebuie să privească dincolo de nivelurile creației populare. Pentru ca spiritul german să poată ieși din strînsoarea unor forme și prejudecăți rămase în bună parte barbare, e nevoie să se meargă spre mari modele străine. Propunea ca studiul clasicilor să meargă pa-

ralel cu o cunoaştere cît mai atentă a regulilor, formulîndu-şi exigenţele stilistice prin prisma doctrinei franceze: puritate, claritate, eleganţă, nobleţe. Contribuţia lui Opitz în teatru, în raport cu creaţia lui poetică în alte direcţii, e numai tangenţială. Contează însă ca program, ca încercare de ieşire din criză, ca deschidere de orizonturi, ca situare a mişcării într-un circuit european.

Creaţia lui G r y p h i u s [1], însă, este fundamentală. Posteritatea îl proclamă drept părinte al tragediei germane. Aspectele baroce apar

---

[1] A trăit între anii 1616—1664. Afirmaţia lui Johann Elias Schlegel că poate fi măsurat cu Shakespeare este desigur exagerată. În calitate de membru marcant al *Societăţii roditoare* i s-a dat titlul de «Nemuritor». Era un spirit enciclopedic, cunoscător a multor limbi. Şi-a exersat vocaţia scriitoricească în direcţii diferite: cîntece şi poeme religioase, sonete, satire, epigrame, traduceri ş.a. Şi-a desăvîrşit studiile în Olanda, unde a studiat intens creaţia dramatică a lui Vondel.

Dintre tragediile lui care ni s-au păstrat, notăm: *Leo Armenius,* cu subiect din istoria bizantină; *Credinţa pusă la încercare sau Caterina a Georgiei (Bewährte Beständigkeit oder Katharina von Georgien),* avînd ca temă martiriul pentru stăruirea într-o virtute creştină; *Carol Stuart sau Regicidul (Carolus Stuardus oder Die ermorderte Majestät),* dezvoltînd un subiect din epocă, puţin timp după supliciul lui Carol I, ordonat de Cromwell; *Magnanimul jurisconsult sau moartea lui Aemilius Paulus Papinianus (Grossmütiger Rechtsgelehrter oder Sterben der Ämilius Paulus Papinianus):* juristul roman va prefera să moară decît să încalce adevărul şi legea sacră a misiunii sale; *Cardenio şi Celinde*, cu subiect împrumutat dintr-o nuvelă spaniolă, cu înţelesul unui sentiment moral, acela că viaţa ar putea fi în fond o travestire a morţii.

Cităm şi comediile: *Absurda Comica,* o adaptare după *Visul unei nopţi de vară; Horribilicribrifax,* o satiră la adresa unor moravuri şi stări de spirit din societatea germană îndată după Războiul de Treizeci de ani, cu influenţe vizibile din *Miles gloriosus* a lui Plaut.

frecvent. Efectul alegoric trece înaintea condițiilor cerute de logica acțiunii și de necesitățile subiectului. Intervin adesea situații lăturalnice, apariții neobișnuite și prelungiri încărcate ale dialogurilor. Sînt aduse pe scenă umbre ale celor uciși ; un preot prezintă împăratului pe o tavă capul unui condamnat din care se preling dîre de sînge *(Caterina a Georgiei)*; se petrec sub ochii spectatorilor scene de înmormîntare *(Carolus Stuardus)*, răzbunări spectaculoase, acte de cruzime *(Papinianus)*. Corul este aproape de rigoare ; îl vom întîlni la sfîrșitul fiecărui act, însoțind comentariul evenimentelor cu lungi dizertații moralizatoare. În *Papinianus*, cadavrele celor două victime — regele și fiul său — rămîn multă vreme pe scenă ; soarta lor procură corului teme pentru lamentații lirice și filosofice. Apar și diferite personaje alegorice de tipul celor întîlnite în moralitățile medievale : Iubirea, Virtutea, Viciul, Anotimpurile, Eternitatea ș.a. E limpede că scriitorul caută să includă situații menite ca prin amestecul lor de frumusețe și turpitudine, de generozitate și vindicație să provoace în cugetele spectatorilor impresii tari, zguduitoare. Cugetările incluse în discursul dramatic au pe alocuri nota afectată, căutată. Stilul sentențios urma două modele : Seneca și olandezul Vondel. Deslușim însă în aceste producții dramatice și unele influențări din concepția clasică franceză, în special în ce privește respectarea — pe alocuri chiar pedantă — a «regulilor».

Gryphius a scris și comedii. În acestea, aplecarea barocului spre șarjă, caricatură și trăsături satirice îngroșate este exprimată cu putere, magistral, într-o perfectă corespondență cu tendințele stilistice ale vremii. Autorul s-a apropiat cu siguranță de esențele și adevărurile

comediei : zugrăveşte scene de moravuri, schiţează caractere, dezvoltă acţiuni vii şi comunicative, schimbă replici spirituale, ia atitudine faţă de anumite stări din societate, încearcă să transpună preocupări serioase în forme delectabile.

Efortul depus de Gryphius în teatrul german e important. Fondul întrece aparenţele. Desluşim în el implicaţii morale care îi dau demnitate şi semnificaţie. Epoca Războiului de Treizeci de ani, pacea de la Westfalia şi urmările acestora alcătuiau pentru sensibilitatea germană în multe privinţe un capitol apăsător, cu tristeţi şi umiliri naţionale. Autorul reprezintă şi exprimă aceasta printr-o notă de îngîndurare, de pesimism filosofic ce străbate întreaga sa operă. Eroii din tragediile sale tind oarecum spre resemnare ; nu însă o resemnare mediocră, fatalistă, ci una care totuşi încearcă să străbată prin experienţa suferinţei şi să găsească în această suferinţă putinţe de regenerare. Comediile, deopotrivă, ascund şi un fond de tristeţe : zugrăvesc o societate cu defecte în care viciile şi-ar putea face drum cu urmări greu de prevăzut.

Atît ca stil de gîndire cît şi sufleteşte, Gryphius se înscrie în ambianţa barocă a epocii. E vorba de o ambianţă complexă, exprimînd deopotrivă stări de criză şi încercări de metamorfoză. Ne izbesc bogăţii întregi de colorituri şi ornamentări, constituindu-şi o viaţă proprie. Dar dacă barocul se definea prin profunziune, prin largi drapări exterioare, prin desfăşurări bogate, la Gryphius aceste elemente sînt grefate pe fondul istoric al unei conştiinţe care a dat o replică demnă şi patetică degradărilor umane atît de frecvente în epocă.

Daniel Caspar von Lohenstein (1635—1683)[1], considerat drept moştenitorul literar al lui Gryphius, este autor de drame ţinînd cumpăna între o formă de artă instruită şi una populară. Spiritul din tragediile lui Seneca l-a interesat mai mult decît cel din clasicismul francez. Tradiţia poetului latin îi oferea mai multă libertate de construcţie. Va practica alexandrinul cu abilitate, nu însă şi cu rigoare absolută ; înţelegea însă să renunţe la regularitatea lui prozodică, atunci cînd avea de exprimat emoţii, pasiuni ori tulburări sufleteşti de un grad mai accentuat. Spre deosebire de poezia sa lirică, unde îşi acorda cu uşurinţă fantezii şi jocuri, în creaţia de teatru recurge pentru subiecte la izvoare verificate şi se preocupă cu grijă de redarea adevărului istoric.

Lohenstein se complace în scene şi episoade făcute să producă oroare. În această privinţă, i s-au găsit asemănări cu Marlowe. Mai presus de fixarea şi analiza de caractere pune tensiunea dramatică şi producerea de emoţii tari. Conjuraţii beau sînge, pentru ca astfel să-şi aţîţe instinctele răzbunătoare şi îndemnul la crimă. Pînă a li se aplica lovitura finală, condamnaţii sînt martirizaţi îndelung, inventîndu-se pentru aceasta tot felul de torturi, de la cele sălbatice pînă la cele rafinate. Victima leşină de cîteva

---

[1] A debutat în 1635 cu drama *Ibrahim Bassa*, subiectul fiind împrumutat din romanul scriitoarei franceze Madeleine de Scudéry. În *Cleopatra*, *Agrippine*, *Epicharis*, *Sophonisbe* — piesele care au urmat — personajele feminine trec pe primul plan. Acestea sînt înfăţişate ca naturi puternice, dominate de ambiţii, doritoare de-a aduce lucrurile sub voinţa lor, dispuse pentru a-şi ajunge scopul la crimă, răzvrătire, intrigă sau adulter, gata să acţioneze şi prin forţă ca şi prin captaţii subtile, putînd să împletească în fapta lor cea mai înaltă frumuseţe cu cea mai teribilă cruzime.

ori, înainte de a-și da sufletul în mîna călăilor. Otho, stăpînit pînă la absurditate de ambițiile sale, oferă el însuși împăratului pe soția sa. Agrippine, din mobiluri sufletești la fel de pervertite, se oferă incestuos fiului său. Spiritele apar tot timpul ca instrumente de groază. În somn, personajele au vise care le îngrozesc, anunțîndu-le blesteme, pedepse, sfîrșituri neorutătoare. Aceste situații sînt lăsate multă vreme pe scenă, parcă într-o încercare nemiloasă de a pune la probă capacitatea de rezistență a spectatorilor. Cuvintele cad greu ; li se lasă cu voință toată partea lor de cruditate, de pornire primară, de stridență sufletească.

7. Considerații finale

Cele cîteva manifestări de teatru german trecute în revistă mai sus se înscriu într-o perioadă de cultură de aproape două secole. Putem spune că nu a existat nici o formă dramatică, din cîte a preluat, a prelucrat sau a conceput Renașterea, care să nu fi avut ecou și în lumea germană. Însă din aceste influențe nici una nu a avut caracter cu adevărat hotărîtor. Au imprimat colorituri, nu au creat însă și substanțe propriu-zise ; au trezit veleități, dar nu și realizări durabile ; au lărgit domeniul de preocupări, fără ca prin aceasta să se ajungă și la un sentiment ferm al genurilor dramatice ; au contribuit la adîncirea și impunerea în sentimentul comun a ideii de teatru, nu însă pînă a-i deveni o direcție cardinală de gîndire și simțire, ori o afirmare suverană de conștiință patriotică ; au ajutat să se constituie un climat european, dar nu într-atît de stimulator, încît să solicite cu neîntîrziere apariția specificului german,

deşi util pentru a corecta excese ori cantonări de ordin prea local ale spiritului protestant.

Trebuie să precizăm că în secolele amintite teatrul german nu s-a lăsat intimidat de cel străin, că acest teatru ar fi murit înainte de a fi cunoscut şi o viaţă proprie, că Reforma şi Renaşterea ar fi însemnat în spaţiul germanic o piedică în trezirea inspiraţiei naţionale. Atît prin ramura care s-a aliniat Reformei cît şi prin cea rămasă în sfera catolică, teatrul german din secolele XVI—XVII a urmat linia cugetării, a temperamentului, a politicii, într-un cuvînt a istoriei şi vocaţiei germane. Acest teatru nu s-a manifestat numai în biserică, ci şi în colegii şi academii, în organizaţii orăşeneşti, în cadrul unor curţi ducale şi senioriale, deopotrivă şi în diferite reuniuni populare. Chiar în toiul luptelor şi polemicilor dogmatice nu a alunecat în misticism sau în speculaţii cazuistice extreme, ci întotdeauna a păstrat o notă de legătură cu viaţa reală, cu morala practică, cu ideea de şcoală, cu instrucţia populară. Poate că teatrul Reformei nu şi-a dat destulă osteneală ori nu a dispus de înţelegerea necesară în a prelua în totul elementele şi tradiţiile teatrului popular, a le aşeza în contexte noi şi a întemeia astfel premisele unui teatru naţional cult. Să nu uităm însă că a sprijinit de aproape lupta pentru constituirea unei limbi literare germane, atît în perioada de avînt cînd Luther cristaliza această activitate în traducerea *Bibliei*, cît şi mai tîrziu, în timpul Războiului de Treizeci de ani, ca şi în perioada de criză care i-a urmat, cînd sentimentul limbii trebuia să redevină steag naţional.

Capitolul al XIII-lea

TEATRUL RENASCENTIST ŞI BAROC ÎN ALTE ŢĂRI EUROPENE

1. Ţările-de-Jos

În Ţările-de-Jos, teatrul este aproape tot atît de vechi ca şi în celelalte ţări occidentale. Iniţial, manifestările dramatice erau patronate de biserică ; cu timpul, paralel cu producţiile religioase, uneori chiar în sînul acestora, s-a putut dezvolta şi o creaţie lirică.

Ni s-au păstrat, din secolul al XIV-lea, două serii de texte scrise în limba flamandă : piese profane, denumite *abele spelen* (jocuri abile), urmate de tot atîtea piese vesele, cunoscute sub numele de *sotternen* (sotise, farse, glume dialogate). Se crede că aceste piese făceau parte din repertoriul unei companii de retoricieni, aşa cum *Les Miracles de Notre-Dame,* contemporanele lor în Franţa, aparţineau unor mănăstiri sau colegii. Avem de-a face cu transpuneri dramatice ale unor povestiri de tip romanesc, reunind în ele fervori religioase, spirit cavaleresc, imagini de iubire curteană, dragoste de viaţă. Au multe asemănări cu miracolele din Normandia, fără a se confunda cu ele. Intervenţia divină este aici aproape inexistentă ; o simţim ca

justiţie imanentă, ca putere intrinsecă în actele noastre morale, nu însă şi ca manifestare supranaturală. Totul în aceste *abele spelen* decurgea cu simplitate, cu omenesc, cu un lirism plutind încurajator printre stări de credinţă şi acţiuni virtuoase.

În secolul al XV-lea, încercările de a se constitui un teatru umanist se înmulţesc. Universităţii din Liège îi aparţin în această privinţă cele mai de seamă iniţiative. Martin Dorpius şi Adriaen Barlańdus, ambii umanişti şi profesori notorii, au organizat cu studenţii lor reprezentaţii din Plaut şi Terenţiu.

Frecvenţa şi intensitatea confruntărilor religioase din prima parte a secolului al XVI-lea au contribuit ca şi în teatru să se accentueze o anume întoarcere spre temele biblice. Vom asista din această clipă la o împletire de elemente umaniste cu altele creştine. Începutul îi aparţine lui Guilhemus Gnaephaens (1493—1568) ; comedia *Acolastus*, trata în formă clasică tema biblică a fiului risipitor. Era în preocuparea mai multor umanişti din epocă, toţi de orientare religioasă, să se ajungă pe linie dramatică la un «*Terentius christianus*».

Însă principala figură a teatrului umanist neerlandez a fost Georgius Macropedius (1475—1558). A compus în latineşte douăsprezece piese de teatru, unele din acestea drame inspirate din *Biblie* (*Asotus*, *Hecastus*, *Lazarus*, *Josephus*, *Adamus*, *Jesus scholasticus*), altele comedii (*Rabelles*, *Aluta*, *Andrisca*, *Bassarum*). Problema omului e văzută mai complex ; situaţia strict religioasă e umanizată prin fapte şi situaţii de viaţă. În comedii — unde actorul părea mai la largul său — personajele apar cu individualitatea lor bine definită, într-o notă de vioiciune şi prospeţime căreia adesea i s-au găsit asemănări cu cea

din tablourile lui Pieter Brueghel. Autorul aduce pe scenă oameni din lumea sa, lăsînd impresia că pe toţi i-a cunoscut aievea. Satirizează cu putere, cîteodată de-a dreptul necruţător, însă întotdeauna cu preocuparea de a stabili un echilibru etic. Caracterelor incriminate le va lăsa de regulă şi o latură sufletească prin care să devină posibilă regenerarea.

Perioada de sfîrşit a evului mediu şi trecerea spre cea legată de Renaştere şi Reformă, în lumea olandeză, a fost puternic marcată sub raport artistic şi literar, în cadrul vieţii comunale, de vestitele camere de retorică *(Kamern van Rhetorica)*, cu membrii lor cunoscuţi sub numele de retoricieni *(rederijkers)*. Manifestarea de teatru a retoricienilor s-a înscris într-un program şi o evoluţie. Trebuia ca de la formele de teatru medieval să se treacă la cele cerute de spiritul Renaşterii. Procesul s-a petrecut prin integrări treptate, fără a se produce rupturi sau conflicte violente între tradiţia reprezentată de *abele spelen* şi teatrul umanist ori alte forme dramatice mai noi. Retoricienii au meritul că au ştiut să solicite şi să intereseze categorii diferite — învăţaţi, oameni de litere, scriitori, actori, studenţi, burghezi instruiţi, demnitari ai municipiilor ş.a. — făcînd astfel ca mişcarea să capete putere reprezentativă şi ca activitatea ei să exprime necesităţi adînci în dezvoltarea culturii naţionale.

Trebuie să notăm, de asemenea, că retoricienii au avut o parte însemnată de contribuţie şi în dezvoltarea teatrului olandez baroc. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, camerele de retorică se aflau încă în activitate. Ne referim mai ales la provinciile olandeze din nord, unde în atmosfera creată de guvernarea draconică a ducelui de Alba manifestările de tip naţional ale acestor camere căpătau un plus de semnifi-

cație. Aparent, retoricienii continuau să persevereze într-o tradiție. În realitate, făceau pași mai departe; de la procese abstracte, cu figurări alegorice, se tindea spre piese cu situații curente, inspirate din fapte obișnuite ale vieții ; de la moralități cu teme și deznodăminte preconcepute se tindea spre piese cu personaje reale, cu trăsături autentice, cu adevăruri extrase din experiență.

S-au petrecut schimbări importante, mai ales sub influența turneelor întreprinse de trupe engleze, și în concepția actoricească de joc. De la teatrul de amatori, cum în genere era cel practicat de camerele retoricienilor, avea să se treacă la un teatru profesionist, cu repertorii organizate, cu începuturi de tradiție, cu un stil de joc avînd la bază o concepție artistică unitară și consecventă.

În centrul teatrului baroc olandez îl găsim pe Joost van Vondel (1587—1679)[1], considerat de istoria literară națională drept poetul prosperității burgheze. În creația sa, opera dramatică ocupă locul principal. Din drama antică a împrumutat tonul măreț, solemnitatea discursului. Cunoștea pe Sofocle și pe Euripide,

---

[1] A compus treizeci și două de piese de teatru. Citām din acestea : *Plecarea israeliților din Egipt (Het Pascha, ofte de Verlossinge Israëls uit Egyten)* — cu care a deschis seria tragediilor ; *Gijsbrecht van Aemstel* — în care autorul s-a inspirat din lupta orașului Amsterdam în 1304 împotriva feudalilor din Kennemerland ; *Lucifer* — acțiune distribuită clasic în cinci acte, coruri, vers alexandrin, atmosferă de mister religios, însă cu înțelesuri filosofice și morale mai pronunțate ; *Maria Stuart* — frescă tragică inspirată de evenimente contemporane ; *Locuitorii din valea leilor (De Leeu vendalers)* — pastorală în stil italian, scrisă pentru celebrarea acordului de la Münster și apoi a păcii de la Westfalia, acte prin care se punea capăt unui război de opt decenii.

din a căror operă a şi tradus fragmente. Pînă la un punct, mai ales în faza iniţială, găsim un model şi în Seneca. Privea evenimentele lumii prin prisma luptei dintre Dumnezeu şi Lucifer, preţul acestei lupte fiind sufletul omului şi mîntuirea lui în viaţa de apoi. Tablouri vaste ; bogăţii de culoare ; pasiuni tumultuoase ; eroi stăpîniţi de sentimente înalte ; martiri sublimi ; dezlănţuiri violente de pofte şi patimi ; figurări simultane ori succesive atît ale cerului cît şi ale pămîntului ; coruri patetice ; versuri sonore ; situaţii extreme : iată aspecte ale transpunerii pe scenă, alcătuind în totalitatea lor o partitură autentic barocă.

În construcţia sa dramatică, Vondel a imitat oarecum rigiditatea lui Seneca. Izbutea însă ca în această rigiditate să imprime tensiune lirică, să păstreze expresia colorată a fondului popular, să creeze apropieri între evenimente biblice şi evenimente contemporane, să polarizeze adeziunea simţirii comune. Trebuie să precizăm că barocul său se deosebea mult de cel cu caracter mai formal, în spirit de curte, al italienilor, spaniolilor şi francezilor. Prin structură sufletească, deopotrivă şi prin concepţie artistică, Vondel înţelegea să rămînă legat de simţirea populară. Un sentiment profund al realităţilor locale, asemănător cu acela al pictorilor din şcoala neerlandeză, i-a dat putinţa ca în barocul lui să înscrie virtuţi burgheze, toate de natură să lege simţirea sa de poet cu nevoia de a-şi sluji patria şi credinţa.

Se impun şi cîteva priviri generale. Teatrul baroc olandez, în afara însemnătăţii lui naţionale, deţine şi una europeană. A reprezentat, într-o regiune centrală a continentului nostru, un punct caracteristic de întretăieri şi interferenţe : italiene, spaniole, engleze, germane şi franceze. Şi-a însuşit optica umanistă a Renaş-

terii, păstrînd însă viu și activ fondul tradițional al vieții locale. A fost prezent în luptele religioase ale epocii, înregistrînd deopotrivă acțiunile Reformei și a Contrareformei, nu cu revărsări intolerante ori crispări dogmatice, ci în genere cu măsură, cu un simț de respect și răspundere față de căutările și frămîntările conștiinței omenești. A folosit forme baroce, unele împrumutate, altele create local, dar nu pentru fast și decor de curte, nici pentru regenerarea unei spiritualități burgheze, ca sursă de creație autohtonă și ca factor de rezistență națională.

Trebuie să adăugăm că la constituirea acelui climat de independență spirituală, care a făcut ca începînd din secolul al XVII-lea Olanda să devină un oficiu european al toleranței, al rațiunii și al moderației, azil politic și moral pentru mulți din proscrișii europeni ai epocii, teatrul olandez și-a avut și el o parte de contribuție. A simțit, deopotrivă, și tresăririle istorice, și pe acelea ale conștiinței umane.

2. Țările scandinave

Dintre țările scandinave, amintim mai cu seamă Danemarca. Reprezentările de mistere, destul de frecvente aici în perioada medievală, celebrau în spirit catolic viața și virtuțile sfinților naționali. Mai tîrziu, prin adoptarea Reformei, ca și în celelalte țări protestante, spiritul și stilul *Bibliei* vor impregna în mod sensibil creația dramatică. Întîlnim și unele manifestări de teatru renascentist, de fapt fără semnificații profunde, ci mai mult pretexte pentru desfășurări de fast, costume și cîntece. Cu timpul, în gustul pentru teatru al publicului danez vom întîlni o diversificare caracteristică : o parte a

publicului își va îndrepta simpatia spre trupele germane, cu repertoriile lor pline de pasiuni omenești răscolite, iar o altă parte se va alătura actorilor francezi, cu tradiția și stilul lor clasic. Această situație — cu o întrerupere în care se părea că multe preferințe merg spre opera italiană — a dăinuit pînă în secolul al XVIII-lea, cînd teatrul va deveni instituție națională. Doi conducători de trupe franceze — Etienne Capion și Magnon de Montaigu — au contribuit în mare măsură ca această transformare să devină posibilă și legitimă. Cel din urmă a avut privilegiul de a se ști ajutat de Ludvig Holberg[1], cel mai de seamă spirit literar în lumea scandinavă a epocii.

În teatrul său comic, Holberg ia atitudine împotriva suficienței și pedanteriei, împotriva prejudecăților și superstițiilor de tot felul. În măsura în care urmărea să creeze un climat de bun-simț și de echilibru moral, în care valorile științei și ale culturii să poată cîștiga mentalitatea păturilor de mijloc, acest teatru s-a înscris în sfera iluministă a secolului al XVIII-lea. Nu e însă mai puțin adevărat că Holberg a aparținut spiritualmente și secolului anterior, întîi prin colaboratorii cu care a pornit la drum, apoi prin spiritul său baroc, prin strădiunța de a da unitate daneză unei activi-

---

[1] A trăit între anii 1684—1754. Personalitate cu valențe multiple: istoric, jurist, filosof, pedagog, poet satiric, autor dramatic. Vocația sa de scriitor și-a găsit în teatru expresia ei cea mai vie și mai naturală. A avut drept modele pe Plaut, Terențiu, Shakespeare și Molière; de asemenea, a resimțit influențe și din partea spiritului german, în special cel conformat de barocul silezian și de teatrul iezuit. Cităm din piesele sale: *Jeppe de la munte*, *Erasmus Montenus*, *Vasul de aramă* ș.a.; sînt înregistrate de creația comică universală.

tăţi solicitate de influenţe diferite, în cele din urmă prin misiunea pe care înţelegea s-o atribuie teatrului stabil, profesionist.

3. Rusia

Secolul al XVII-lea a reprezentat în cultura şi literatura Rusiei o perioadă de limpeziri şi de tranziţie de la forme medievale spre altele moderne. Continua legătura spirituală cu tradiţia culturii bizantine ; limba îşi menţinea vitalitatea ei autohtonă ; paralel cu sentimentul naţional şi cultul ortodox, sub impulsul unei curiozităţi intelectuale în creştere, îşi făceau drum şi elemente ale civilizaţiei europene.

În «Academia bisericească», reorganizată în 1631 de mitropolitul Petru Movilă al Kievului, drama şcolară — subiecte religioase, cu intercalări de mici comedii şi interludii laice — se bucura de o atenţie aparte. Spectacolele de acest gen au durat pînă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, contribuind prin perfecţionările lor continuie la întemeierea teatrului laic.

În această evoluţie, Simeon Poloţchi[1] a înscris un moment caracteristic. Sub pana lui, cadrul dramei-şcoală s-a lărgit în mod sensibil prin raportări la actualitate, unele cu intenţie satirică, majoritatea de ordin moralizator. În *Fiul risipitor*, de exemplu, parabola biblică este tratată cu libertate, într-un spirit capabil să dea naştere la interpretări variate. E posibil — anume — ca autorul să fi făcut

---

[1] Simeon Poloţchi (1629—1690) reprezintă civilizaţia kieviană. În operele sale dramatice s-a preocupat să folosească un limbaj viu, asemănător celui din vorbirea obişnuită.

aluzie la aceia care din adorație artificială pentru formele străine păreau dispuși să privească disprețuitor ceea ce puteau găsi «acasă» ; nu e însă mai puțin adevărat că auzindu-l pe fiul învinovățit rostind : «nu e mai bine să plec în lume, s-o cunosc și astfel să-mi îmbogățesc mintea ?» — devine posibil și un alt înțeles, acela al prețului dureros pe care ni-l cer curajul și dobîndirea cunoașterii.

Teofan Procopovici[1], un spirit mai liberal decît înaintașul său, legat de asemenea ca formație intelectuală de «Academia bisericească» de la Kiev, poate fi privit atît ca un constructor al teatrului de școală cît și ca un scriitor de tranziție spre mișcarea dramatică rusă din secolul al XVIII-lea. În *Vladimir* (titlul exact : *Vladimir, adus din întunericul idolatriei la lumina Evangheliei)* punea în cauză o paralelă : între Vladimir, care a regenerat Rusia creștinînd-o, și țarul Petru I care a impus țării înnoiri prin instituirea de forme ale civilizației occidentale. Elemente de dramă, solemne și intense, se împletesc cu elemente de comedie, aluzii satirice îndrăznețe și necruțătoare.

Sub țarul Alexei Mihailovici (1629—1676), mișcarea de teatru a progresat în mod simțitor. Acest țar are meritul de a fi încurajat inițiativele lui Johann Gottfried Gregor, un pastor protestant cu studii la Jena și la Dresda, pasionat de teatru, întemeietor la Moscova al unei prime trupe de actori profesioniști. În repertoriul jucat sub conducerea lui Gregor *(Comedia tînguitoare despre Adam și Eva, Comedia des-*

---

[1] Teofan Procopovici (1681—1736), succesorul imediat al lui Poloțchi, a fost mitropolit al Novgorodului. S-a integrat în mișcarea intelectuală întreprinsă în Rusia de către Petru-cel-Mare, căruia de altminteri i-a fost susținător și consilier în aplicarea de reforme.

pre David și Goliat, Comedia despre Tamerlan ș.a.) găsim, într-un amestec de renascentism și baroc, prelungiri din teatrul școlar, influențe iezuite, pătrunderi elisabetane, bufonerii din comedia germană.

S-a crezut, pe alocuri, că teatrul patronat de Alexei Mihailovici ar fi fost mai mult un teatru de curte, realizat cu ajutorul unei trupe străine de actori. Adevărul e că această formație de actori a pus bazele unei activități statornice, s-a adaptat condițiilor locale, a creat o școală de actorie, a iradiat înspre publicul din-afară și a manifestat dorința de a persevera atunci cînd împrejurările oficiale îi deveneau mai puțin favorabile sau chiar ostile.

4. Teatrul croat și dalmatin

Începînd din secolul al XIV-lea, în bună parte datorită influenței italiene, drama religioasă a cunoscut în Croația și Dalmația o activitate deosebită. Sînt de amintit în această direcție două nume caracteristice : întîi Marko Marulić (1450—1524) cu dramele *Sfîntul Pafnutie, Judecata din urmă* și *Visio Philiberti*, aceasta din urmă reeditînd o dispută între trup și suflet, formă frecventă în teatrul medieval ; apoi Mavro Vetranović (1482—1576) cu piesele *Drumul în infern al lui Cristos* și *Eliberarea părinților din Purgatoriu*, ambele tributare genului italian de *sacra rappresentazioni*.

La constituirea teatrului din această perioadă au contribuit și alți factori : serbările populare ale anotimpurilor și ale recoltei, repertoriile primitive ale unor actori anonimi, poezia folclorică și anume stări de spirit cu caracter de rezistență națională, create de amenințarea invaziilor turcești.

Chiar și în toiul dominației musulmane, statul aristocrat Raguza (Dubrovnik) și-a păstrat un statut de independență, cu importante reflexe culturale. Teatrul religios, început anterior aici, și-a menținut autoritatea ; totodată, prin adausuri de influențe umaniste, s-a trecut și la un teatru laic. Ne rețin atenția, ca reprezentanți de seamă ai acestui teatru din urmă, două personalități : Nicola Nalješković (1510—1587) și Marin Držić (1518—1567).

Naljšković reprezintă în totul spiritul comediei burgheze din secolul al XVI-lea. Teatrul l-a interesat îndeosebi. Este domeniul în care inițierea lui umanistă și inspirația autohtonă se întîlneau, împletindu-se. Nu mai puțin, aducea în această activitate și știința lui de a observa și cunoaște oamenii, deprinsă în meseria sa de negustor. Inițial, pastoralele sale împrumutau elemente de mascaradă din jocurile de carnaval ; ulterior, aceste elemente vor trece în umbră, lăsînd primul loc pastoralei propriu-zise. În ce privește farsele, acestea vor cultiva cotidianul cu umor, simplitate, naturalețe, pe alocuri și cu mici îndrăzneli obscene. Într-un amestec viu, sugestiv, se întîlnesc aici motive locale cu altele provenind din jocurile germane de carnaval și din anume producții italiene, gen *commedia dell'arte*. Aparența este de petrecere ușoară, chiar cu nuanță amorală ; în realitate, avem de-a face cu trăsături izvorînd dintr-o stare de spirit nouă, decepționată de rigorile creștine, doritoare de aceea să imprime vieții și caractere mai vesele.

Cu Marin Držić, această tendință s-a intensificat. Autorul avea cultură umanistă. S-a ferit totuși să imprime teatrului său o notă savantă. A găsit surse de inspirație, mai presus de orice, în realitate. Renascentismul lui consta din naturalețe, simțire directă a vieții, dragoste

de oameni, totul într-o notă de optimism larg, binevoitor ; înțelegea — spre deosebire de înaintașul său — ca în resimțirea plăcerii de viață să aducă discreție, catifelări și pudoare. În piesele pastorale — emancipîndu-se de modelele italiene — a împletit motive de farsă rurală cu subiecte din convenția clasică a genului. Principala siguranță, însă, o aflăm în direcția comediei burgheze. Putem presupune că Držić a cunoscut pe Menandru și Plaut. A împrumutat din aceștia — bineînțeles în convertiri autohtone — situații și caractere : zgîrciți ridicoli prin patima lor de bani și îndrăgostiri senile, părinți neînțelegători față de drepturile legitime ale copiilor lor și în conflict cu aceștia, servitori abili, bătrîni gata să nege pe tineri și să considere ca demne doar lucruri din vremea lor, certuri pentru zestre, scene de familie, căsătorii realizate prin stratageme ș.a.

Unchiul Maroje (Dundo Maroje), principala creație a lui Držić, aparține teatrului universal. Acțiunea se petrece la Roma, în «anul sfînt» 1550, prilej ca aici să își dea întîlnire credincioși din toate părțile lumii. Printre pelerini se află și Dundo Maroje, un zgîrcit din Raguza, venit aici pentru a-l regăsi pe Maro, fiul său risipitor și petrecăreț. Cadrul este redat cu adevăr și mișcare. Simțim pulsația de oraș mare, cu puterea lui de captație, hanul, prăvăliile, goana după bijuterii, obsesia vieții ușoare și a luxului, freamătul acela de mulțime eteroclită, amestecul ciudat de «an sfînt» și de carnaval, cu oameni veniți de departe, unii contopindu-se cu voluptate în această atmosferă cosmopolită, alții neascuzîndu-și stîngăcia și uluirea ; toate acestea sînt redate viu, sugestiv, cu un pitoresc pe cît de neprefăcut pe atît de sugestiv.

Capitolul al XIV-lea

CLASICISMUL FRANCEZ

1. Ambianța literară

Teatrul francez din secolul al XVII-lea s-a dezvoltat într-o ambianță literară bogată, străbătută de idei, opinii și curente diferite.

O primă perioadă în viața literară a secolului este cea corespunzătoare domniei lui Ludovic al XIII-lea și anilor de minorat ai viitorului «Rege-Soare». Stilul afectat și metaforele alambicate ale cavalerului-poet Marini stîrnesc aplauze și adeziuni. Răzbat ecouri din *romancero*-ul și teatrul spaniol. Se înregistrează și pătrunderi din Germania, cuprinzînd în ele aluzii și intenții reformate. Aristotel e respectat și citat, fără însă ca aceasta să devină o constrîngere. Malherbe nu este socotit un «legislator»; se ține totuși seama de străduințele lui privind purificarea limbii. Diferitele genuri dramatice — tragic, comic, burlesc — își au reprezentanții lor. Scriitorilor li se alătură și gînditori de seamă, Descartes și Pascal în primul rînd.

Într-o a doua perioadă, coincizînd cu primele două decenii din guvernarea propriu-zisă a lui Ludovic al XIV-lea, ceva din absolutismul vieții

de stat începea să se petreacă și în literatură. «Regulile» lui Boileau tronează. Academia Franceză dă sentințe, impune criterii de judecată. Gustul suveranului promovează sau reduce la tăcere diferite păreri, capătă înțelesuri de lege. Literatura mai vie, burlescă, legată încă de ancestralul *esprit gaulois* — cu excepția unora din comediile lui Molière — e lăsată în umbră. Nu apar teme noi ; scriitorii se inspiră din creația antică, din tradiția creștină, din idei generale despre om și viață, din opere ale filosofilor și moraliștilor. În schimb, perfecțiunea formei devine o preocupare și o condiție generală.

Putem vorbi și de o a treia perioadă, cea datînd din ultimul pătrar al secolului al XVII-lea pînă la moartea lui Ludovic al XIV-lea (1715). Convenția tăcerii nu mai funcționează ca înainte ; actele regelui încep să fie discutate. Dezbaterea critică își arogă ceva din drepturile ei. Ni se arată acum și o altă față a «curții» sau a «orașului». Situații, cărora nu demult li se închinau panegirice, sînt asemănate acum cu un mare teatru pe a cărui scenă defilează măști de orgolioși, pedanți, ambițioși ori infatuați.

Dar, pe deasupra acestor deosebiri, întîlnim sub raport literar o seamă de trăsături și direcții de gîndire comune. Spiritul umanist al Renașterii continuă să-și trimită prelungirile sale. Grecii și latinii sînt priviți drept marile modele de umanitate. Paralel cu implicații de linie creștină se definesc mereu și atitudini laice. Sentimentul naturii e palid. Majoritatea subiectelor sînt luate din societate, din istorie, din psihologia umană ; ieșirile la cîmp, în natură, cu aluzii de rigoare din Vergiliu și Teocrit, sînt mai mult modă, manierism, decor idilic, nu și expresii de simțire poetică autentică.

Descartes și Boileau apar ca spirite tutelare în creația epocii. Bunul-simț, ordinea, verosimilitatea — categorii reclamate cu stăruință de teatrul vremii — se acordă cu ceea ce Descartes atribuia rațiunii ca proprietate de a descoperi evidența, de a sesiza ceea ce se oferă în mod neprefăcut conștiinței noastre. Iar Boileau proclama : trebuie să se urmărească simplitatea, adevărul, nu strălucirea și artificiul ; extremele sînt periculoase, întrucît prea multe evenimente falsifică realitatea, iar prea puține anulează interesul ; demnitate, măsură, linie de mijloc *(le juste milieu)* — iată la ceea ce poetul va trebui să ajungă, nu dintr-o dată, ci prin exercițiu îndelung, prin studierea anticilor, prin observarea faptelor, prin perfecționarea gustului.

Ca ideal de viață, în spiritele vremii își face drum ideea de *honnête homme*. Așa cum l-au văzut teoreticienii lui, cum și l-a însușit tot «secolul clasic», cum în bună parte a trecut și în teatrul vremii, *l'honnête homme* reprezintă o împletire de bun-gust înnăscut și de bun-gust deprins prin exercițiu, de rafinament dobîndit prin supraveghere de sine, de simț al frumosului, de rațiune victorioasă și de bun-simț ordonator, neclintit în demnitatea și tăcerea lui activă.

Saloanele literare — cu importanța acordată conversației, schimbului spiritual de idei, galanteriei, jocului de cuvinte, rafinamentului modern, eleganței turnate în forme severe sau grațioase — și-au avut și ele partea lor de influențare în creația literară a epocii. Sînt prețuite, mai cu seamă, delectările spiritului. Se fac lecturi atît din autori consacrați, cît și din autori noi. Sînt discutate cărțile recent apărute și premierele de teatru, se ia atitudine față de mișcările de idei la ordinea zilei, se

discută părerile și hotărîrile Academiei. E de rigoare ca totul să se petreacă într-un ton potrivit, fără dispute pedante sau îngustimi de școală. Mai presus de argumentare, contează ca expunerile să capteze, să creeze un climat de seducție spirituală.

Prețiozitatea — fenomen care a ocupat prima parte a secolului al XVII-lea — se leagă de aproape cu stilul practicat în saloane și cu concepția morală propusă de idealul lui *l'honnête homme*. Pe de o parte, această prețiozitate a stimulat un sentiment al stilului, al expresiei rafinate, îmbogățind vocabularul cu nuanțe noi și descoperind în rezonanța cuvintelor accente inedite ; pe de altă parte, a dus la alambicări și excese, cu urmări discutabile nu numai în simplitatea și adevărul vorbirii, ci și în funcționarea unor moduri de gîndire și sensibilitate.

În 1634 a luat ființă Academia Franceză, cu scopul de a proceda la purificarea limbii. În măsura în care preocupările de limbă trebuiau să se întregească cu preocupări general-literare, creația dramatică va veni adesea în dezbaterile instituției. Chiar și gîndirea profundă ar putea să piardă din prestigiu, dacă în exprimarea ei nu se respectă forma frumoasă. Limba este o realitate sacrosanctă. Rigoarea stilului, scrupulul frazei corecte și lupta pentru claritate sînt condiții intrinseci ale creației franceze. La toate aceste norme — instituite cu măsură și autoritate — teatrul vremii avea să se ralieze prin afinități structurale.

Spiritul de societate se află în plină dezvoltare. Literatura secolului îl va reflecta de aproape. Criteriul societății trece înaintea sensibilității personale. Asistăm astfel la un mare consens al vremii. Poeții tragici și comici, moraliștii, filosofii, oratorii de amvon — toți aceștia se întîlnesc, alcătuiesc laolaltă o familie

spirituală, apărînd în numele societății și al artei legile măsurii, ale bunului-simț, ale dezbaterii psihologice și morale, întotdeauna sub unghiul rațiunii, cu criterii ale conștiinței responsabile.

2. Primele constituiri

Comedia franceză, prima scenă națională a Franței, a luat ființă printr-un ordin regal dat în ziua de 21 octombrie 1680. Pentru a se impune, a avut de înfruntat două concurențe, fiecare din acestea cu armele, susținerile și îndreptățirile ei : teatrul italian și teatrul de bîlci. Prima trupă de italieni fusese adusă în Franța în 1645, din inițiativa Mariei de Medicis. Curînd, teatrul italian avea să cîștige o bună parte din publicul vremii ; e vorba și de amatorii superficiali ai jocului de *concetti* și *quodlibet*-uri, dar și de spectatorii mai profunzi, dispuși să prețuiască un stil și o concepție caracteristică de teatru. În ce privește teatrul de bîlci, acesta data din evul mediu, avea state importante de serviciu, dispunea de tradiții și repertorii, polariza cu putere de contagiune mari adeziuni populare. Lupta teatrului oficial împotriva acestor două concurențe nu a fost ușoară. Trebuie să precizăm, însă, că pentru evoluția artei dramatice în Franța această concurență a avut și urmări salutare ; fără ea, la adăpostul privilegiului regal, într-o epocă în care nota dogmatică nu părea exclusă, s-ar fi putut ca suflul acestei creații să stagneze, prizonier fie convenției fie unor infatuări aristocratice.

În definirea și constituirea teatrului clasic francez, publicul și-a avut și el o parte de contribuție. Aristocrații, în genere, nu frecventau

reprezentațiile de la Hôtel de Bourgogne ; faptul le-ar fi părut o scădere a prestigiului lor social și o abatere de la regulile etichetei. Veneau cel mult nobili tineri, dar în manieră libertină, sfidînd, atrăgînd atenția prin comportări ostentative, oarecum punînd spectacolul de teatru pe același plan de agrement cu taverna în care apoi naufragiau pînă dimineața. De fapt, partea substanțială a publicului era alcătuită din populația de mijloc a Parisului și — unde era cazul — a orașelor de provincie.

3. Precursori. Înspre o eră nouă

Timp de opt decenii, de la jumătatea secolului al XVI-lea și pînă la creația de maturitate a lui Corneille, teatrul francez a străbătut o lungă perioadă de crize, instabilități și căutări.

J. C. Scaliger și Jean de la Taille, primul în *Poetica* și celălalt în *Arta tragediei*, vor fixa — cu mult înainte de Boileau — unele puncte de doctrină. Aristotel e invocat ca legislator ; Seneca, drept model poetic. Tragedia — afirmau deopotrivă — trebuie să fie gravă în conținut și demnă ca stil. E necesar ca situațiile să fie în așa fel gîndite, încît spectatorii să rămînă cu sentimentul cert că dintr-o stare de bucurie e posibil să se alunece brusc într-o mare nefericire.

Antoine de Montchrétien (1575—1621), un renascentist întîrziat, e autorul cîtorva tragedii stîngace [1], cu ton emfatic, cu procedee retorice care trec înaintea fondului, cu lamen-

[1] *Sofonisba* (după drama italiană a lui Trissino), *(Scoțiana sau Dezastrul, L'Ecossaise ou le Désastre* (moartea Mariei Stuart), *David* (subiectul luat din *Biblie), Hector* (un episod din *Iliada), Aman* (tot de inspirație biblică) ș.a.

tații excesive, cu locuri comune ca idee, dar în care eroii dovedesc un curaj al vieții și știu ca în momentele cruciale să-și cucerească victoria morală.

Dar adevăratul rol de pionier, în constituirea teatrului clasic francez, se cuvine lui Alexandre Hardy[1]. Acesta nu s-a limitat la imitarea anticilor ; italienii și spaniolii l-au interesat deopotrivă. A avut în minte mai mult un public popular decît unul savant. Era împotriva declamației ; prefera un ton mai natural, adaptat la situațiile diferite ale vieții.

Ca reformator al tragediei, spre deosebire de înaintașii săi renascentiști, nu și-a mai constituit drept model pe Seneca. În formulările sale doctrinare simțim viziunea și experiența omului de teatru, atent la cerințele și la modul de a reacționa al publicului. Cerea ca discursurile să se mențină cît mai aproape de mersul și linia acțiunii. Tragediile din secolul al XVI-lea, stăruind pe linia clasică, puneau ca evenimentele crude și deznodămintele triste să se petreacă între culise. Hardy, dimpotrivă, înțelege să le aducă pe scenă, să le pună direct sub ochii spectatorilor. Astfel : Didona se străpunge, făcînd inutile sforțările doicii și ale slujnicelor sale de-a o abate de la această hotărîre *(Didon)*; Pantheea se sinucide pe cadavrul tatălui său *(Panthée)*; Ahile este sugrumat în chip trădător de Paris *(Moartea lui Ahile, La*

---

[1] Data probabilă a nașterii : 1570 ; a morții : 1632. Autor și actor. În această privință, i s-au găsit asemănări cu Shakespeare și Molière. Dispunea de o rară facilitate în a da tinctură nouă unor materiale vechi din repertoriile comedienilor. Avea un instinct sigur al meșteșugului dramatic, mai ales în ce privește combinarea de situații, trecerea de la un gen la altul și obținerea de efecte. Se spune că ar fi scris peste șase sute de piese dramatice.

mort d'Achille); sub pretext că va găsi o comoară, tebanul Timocle coboară într-un puț o căpetenie macedoneană, pentru ca acolo s-o ucidă cu pietre și ca publicul să asculte vaietele sfîșietoare ale victimei *(Timocle sau Dreapta răzbunare) (Timoclée ou la Juste Vengeance)* ș.a.m.d. Și ca doctrinar, și ca autor propriu-zis, Hardy considera că publicul vremii nu era pregătit ca de la expansiunea cronologică și geografică din reprezentațiile de mistere religioase, în sistemul scenic al *mansioanelor*, să se treacă dintr-o dată la strictețea și sobrietatea unităților de timp și loc. Și-a dat însă seama că din cele trei unități, cea esențială, capabilă cu adevărat să concentreze și să dea fenomenului dramatic marele lui relief, este unitatea de acțiune.

Pastoralele lui Hardy — ca luminozitate, ca delicatețe de simțire, ca ambianță visătoare, ca poezie a sentimentelor, ca formă de celebrare a iubirii — sînt departe de acelea ale lui Tasso ori Guarini. Par totuși mai reale, mai adevărate, întrucît nu mai plutim tot timpul într-o vaporozitate convențională, incantatorie, ci întîlnim în ele și situații mai concrete, din registrele obișnuite ale vieții.

Alexandre Hardy ca poet nu a avut geniu. Din imensul lui repertoriu nimic nu a trecut în posteritate. Totuși, în istoria teatrului francez înseamnă mult. Din 1600 pînă în 1630 a fost sufletul acestui teatru. «Prin el — precizează Brunetière — tragedia franceză a trecut de la modul oratoric la unul propriu-zis dramatic».

Théophile de Viau (1590—1626) — în *Pasiphaé*, *Pyrame și Thisbé* — va introduce ca element nou o libertate a poetului de a se lăsa purtat de verva sa creatoare, fără a deveni sclavul unui plan sau altul. Pastoralele lui

Honorat de Beuil, marchiz de Racan (1587—1670), pe deasupra unor naivități și anacronisme, au în ele și pasaje autentice, în care sentimentele trăiesc din adevăr, omenesc, armonie. Prin *Sofonisbe*, Jean de Mairet (1604—1686) dă la iveală piesa pe care doctrina franceză o va considera drept prima tragedie clasică, în sensul strict al cuvîntului. Asistăm la o detașare evidentă de formele romanești ale tragi-comediei. Invocînd autoritatea lui Aristotel, consideră că artistul-creator este îndreptățit ca în faptele istoriei să includă construcții personale. Expresia folosește cadențe de oratoriu și accente încărcate de fervoare. În sentențiozitatea frazelor răsună avertizări morale și chemări severe la ordine. Unitatea de timp este respectată cu strictețe ; celelalte două sînt tratate cu mai puțină rigoare.

Ne aflăm în preajma anului 1637, cînd odată cu premiera *Cid*-ului teatrul francez avea să pășească propriu-zis pe făgașul lui clasic. Ambianța generală e complexă : întrepătrunderi, contextualități, configurări în devenire. Evul mediu nu murise de tot ; spiritul Renașterii continua să se afirme triumfător. Nici un gen, din cîte marcaseră o tradiție, nu e stins cu desăvîrșire ; e limpede însă că puterea conducătoare va reveni celor două genuri clasice : tragedia și comedia. Partizanii și adversarii «regulilor», *les réguliers* și *les irréguliers*,, își stau față în față. Opinia cultivată înclină puternic de partea celor dintîi. Se accentuează ideea că frumosul nu poate apărea dintr-o dată, ci trebuie cucerit prin voință și sistem. Nu e de ajuns ca teatrul să fie mijloc de divertisment ; deopotrivă e necesar să devină și factor de civilizație, mijlocitor de superioritate intelectuală. Tragedia, cea dintîi, era indicată să răspundă

acestor chemări ; comedia avea de urmat o cale asemănătoare.

Păşim într-o eră nouă ; teatrul clasic francez începe.

4. Corneille

Creaţia dramatică a lui Corneille[1] are la bază o doctrină sigură ; o găsim formulată la începutul volumelor sale sub formă de *Înştiinţări pentru cititori, Discursuri, Prefeţe.* Poetul — partizan al clasicismului greco-latin, fără însă a-i deveni un imitator — se concentrează asupra tragediei. Reclamă subiecte mari, în cuprinsul cărora sufletele puternice să se poată desfăşura. Fie în virtute, fie în viciu, e necesar ca aceste suflete, o dată intrate în acţiune, să dobîndească strălucire, să trezească admiraţie. Măreţia tragică a personajelor stă în voinţa lor ; dar nu o voinţă oarbă, absurdă, ci una determinată de raţiune în îndeplinirea

---

[1] Pierre Corneille, descendent dintr-o familie burgheză în magistratura din Haute-Normandie, a trăit între anii 1606—1684. Anii petrecuţi într-un colegiu iezuit au contribuit la formaţia sa spirituală în direcţia unui rigorism de gîndire. Studiile juridice i-au dat dreptul să practice avocatura, la care însă după două decenii avea să renunţe de bună voie pentru a se dedica exclusiv scrisului literar.

Aplecarea spre elocinţă, forţa de argumentare, nota de robusteţe, stilul retoric — trăsături frecvente în opera sa dramatică — ţin deopotrivă şi de formaţia lui juridică. Practic, ducea viaţa unui burghez onest ; moralmente, însă, privea departe, trăind o beţie austeră a înălţimilor. Preţuia pasiunile, în măsura în care vedea în acestea mijloace de propulsare a vieţii. Vedea în voinţă condiţia de bază pentru ca actul omenesc să capete demnitate. Spiritualmente, se simţea fericit cînd putea să propage eroism, să se afirme ca un «profesor de energie», să prelungească ecourile faptei individuale în largi sfere umanitare.

unui scop înalt, în apărarea unei datorii sacre. Se va conforma «regulilor», dar fără ca acestea să-i constituie o servitute spirituală.

Privit de la distanţă, s-ar putea ca acest sistem dramatic să pară dur, ameninţînd să pună pe sentimente o pecete de convenţionalitate ; de fapt, însă, au existat în el destule trăsături şi posibilităţi pentru a da la iveală un teatru viu, uman, capabil să asigure funcţiunea fenomenului dramatic : text, poezie, valori morale, mesaje, joc actoricesc, participare emotivă a publicului.

Într-o primă perioadă de creaţie, 1629—1636, găsim o succesiune de comedii, tragi-comedii şi pastorale — *Mélite sau Scrisorile false (Mélite ou les Fausses lettres), Clitandre sau Inocenţa eliberată (Clitandre ou l'Innocence délivrée), Văduva sau Trădătorul pedepsit (La veuve ou le Traître puni), Galeria palatului sau Prietena rivală (La Galérie du Palais ou l'Amie rivale), Iluzia comică, Medeea ş.a.* — scrise într-o epocă în care moda saloanelor făcea progrese, preţiozitatea intra în sfera preocupărilor literare şi conversaţia devenea în raporturile de societate probă de bun-gust şi instrucţie. Încep să se precizeze două dintre trăsăturile pe care le va potenţa în creaţia tragică : sentimentul iubirii şi voinţa. Se va orienta spre tragedie, alegîndu-şi ca model pe Seneca ; spiritul de stoicism şi de vibraţie eroică din tragediile poetului antic îi trezeau sentimente de admiraţie.

Reprezentarea *Cid*-ului (4 ian. 1637, la teatrul du Marais din Paris) i-a adus celebritatea. Pentru subiect, Corneille s-a inspirat din *Tinereţea Cidului (Las Mocedades del Cid)*, piesa spaniolului Guillén de Castro. Din vasta cronică dialogată privind legenda naţională a vitejiilor lui Rodrigo de Bivar, erou spaniol din secolul al XI-lea în luptele cu maurii, Cor-

neille a reţinut un episod, dragostea lui Rodrigo şi căsătoria lui. Între sentiment şi datorie, aceasta din urmă primează. Eroii cultivă gloria obţinută pe cîmpuri de luptă, virtutea de spadasini, vitejia fizică ; preţuiesc deopotrivă şi sentimentul onoarei, în împletirea lui cu o concepţie ideală a iubirii, cu un respect sacrosanct al feminităţii, cu mîndria de a fi om, cu ridicarea curajului pe înălţimi morale. Victoria din deznodămîntul piesei va fi şi o victorie a naturii umane pe lîngă aceea a convenţiei sociale ; sentimentul, umanitatea, drepturile intimităţii sufleteşti se vor dovedi cel puţin la fel de puternice ca şi litera abstractă a legii.

În *Horaţiu* ne este zugrăvit patriotismul latin, cu virtuţile lui cetăţeneşti din perioada republicană. Situaţiile şi personajele din acţiune par monocorde ; de fapt, în fiecare găsim ceva — un freamăt, o complexitate sufletească, o dimensiune intimă, o aspiraţie morală — de natură ca în sentimentul aspru al datoriei să se includă şi o notă umană, afectivă. Conflictul din *Cinna* — tot de inspiraţie latină — pune faţă în faţă sentimente de familie şi considerente umanitare cu porunci ale raţiunii de stat. *Polyeucte* este o tragedie religioasă, scrisă atît sub impulsul unor urme sufleteşti păstrate din anii de adolescenţă petrecuţi la iezuiţi cît şi sub impresia unor evenimente religioase din Franţa vremii.

Eroul cornelian se defineşte prin virtute şi voinţă. Se află în faţa unor situaţii neaşteptate, grele, pe care însă le înfruntă cu hotărîre. Astfel : Rodrig e ţinut să doboare în duel pe tatăl iubitei sale *(Cidul)* ; Augustus copleşeşte cu binefaceri tocmai pe acela care îi punea la cale asasinarea *(Cinna)* ; Cornelia salvează viaţa aceluia care îi ucisese soţul *(Moartea lui Pompei)* ; Cleopatra cere unor îndrăgostiţi să omoare pe

femeia pe care o iubesc (*Rodoguna*) ş.a. Eroul, mai presus de orice, trebuie să-şi apere onoarea. Deopotrivă, aspiră şi la glorie. Are preferinţă pentru acţiuni înalte, umanitare ; uneori, însă, se complace în cruzimi şi crimă. Conflictul dintre sentiment şi datorie apare mai mult decît ca principiu de sistem ; exprimă o formă de înţelegere a vieţii ; într-o tablă de valori a superiorităţii umane are putere de simbol.

Am greşi, însă, atribuind eroilor cornelieni numai virtuţi extraordinare. Cunosc, deopotrivă, şi îndoieli ori sentimente omeneşti obişnuite. Ca tineri, Chimena şi Rodrig suferă ; bătrînul Horaţiu e tată, pînă în fundul sufletului ; Curiaţiu, fie şi în momentul teribilei încleştări, rămîne logodnicul ; în Polyeucte există o ascultare oarbă a celui de curînd convertit, dar şi puternice legături cu chemările vieţii şi ale iubirii ş.a.m.d. Şi încă o trăsătură : acest erou luptă să nu alunece într-o disperare sau alta ; înţelege — chiar în toiul înfruntărilor grave — să ţină în mînă ambele capete ale situaţiei. Rodrig îşi răzbună tatăl, dar vrea ca în ochii Chimenei să rămînă mai departe cel de pînă atunci ; Nicomed (în piesa cu acelaşi nume) îşi respectă părintele, dar datoria îi cere ca împotriva acestuia să apere independenţa ţării.

Realizarea e făcută cu rigoare dramatică. Totul se petrece într-o formă susţinută, menită să reliefeze energia ideilor, a situaţiilor şi a personajelor ce-şi stau faţă în faţă, confruntîndu-se. Monologurile şi tiradele se succed cu argumentaţie strînsă, justificînd de regulă o atitudine, o concepţie morală, o dezbatere intimă, o hotărîre. Stilul — concentrînd în el forţă şi mişcare — exprimă gîndirea în formulări scurte, pregnante, cu rezonanţă de maxime ori sentinţe.

În toate etapele marcate de-a lungul a cinci decenii de activitate dramatică, Corneille s-a preocupat să inoveze, să înţeleagă mişcările epocii, să găsească forme de teatru corespunzătoare spiritului francez. Din clipa în care a admis «regulile», li s-a supus cu consecvenţă. «Regulile», într-adevăr, restrîng cîmpul de mişcare ; vor putea însă să compenseze în adîncime ceea ce acestuia i se ia în suprafaţă.

5. Racine

Corneille fusese o revelaţie. Publicul lui, totuşi, începea să manifeste semne de oboseală. Aştepta, anume, ca în teatrul dramatic să apară eroi care pe plan afectiv să se apropie mai mult de sentimente ale unei umanităţi obişnuite. Racine[1], în epocă, va fi poetul chemat să răspundă unei asemenea solicitări.

Spre deosebire de Corneille, care punea în dramele sale abundenţă de evenimente, de intrigi complicate şi de lovituri de teatru, Racine vede rostul şi măreţia tragediei tocmai în simplitatea ei. Înţelege ca în planul acţiunii să nu cuprindă decît elemente strict utile pentru pro-

---

[1] Jean Racine s-a născut la Ferté-Milon, în 1639. Orfan de timpuriu de ambii părinţi, a cunoscut în casa bunicilor săi o copilărie tristă. La vîrsta de şaisprezece ani îl găsim colegian într-una din *les petites écoles* patronate de mănăstirea Port-Royal-des-Champs. Familia şi directorii săi spirituali ţineau să-l orienteze înspre cariera ecleziastică. Tînărul, însă, va alege literatura. La Paris, prieteniile cu La Fontaine, Molière şi Boileau îl vor întări în această vocaţie. Faptul va duce la o ruptură morală cu Port-Royal, eveniment dramatic cu ecouri profunde în viaţa intimă a scriitorului.

Premiera tragediei *Andromaca* în ziua de 17 noiembrie 1667, i-a adus consacrarea. În decurs de zece ani

ducerea deznodămîntului. Acțiunea trebuie să înceapă dintr-un punct cît mai aproape de catastrofa finală, pentru ca astfel să se reliefeze cu atît mai mult violența pasiunilor. Cadrul exterior poate fi redus la minimum ; cheia dramei nu se află în acesta ci în inimile personajelor. «Regulile» nu îi apar ca niște entități de principiu, venerabile prin tradiția lor aristotelică, ci ca necesități ale simplității tragice.

Poetul, în dramele sale, dezbate sentimente de ordin general-omenesc : iubire, gelozie, ambiție, iubire maternă. Subiectele, în esența lor, tratează fapte comune, putînd să se petreacă oricum și oricînd în mediul uman. *Berenice :* constrîns de împrejurări, un bărbat își părăsește iubita ; *Andromaca :* o femeie rănită în pasiunea și orgoliul ei recurge la mîna unui rival pentru a se răzbuna împotriva bărbatului care a respins-o ; *Mithridate :* un tată se află în rivalitate sentimentală cu fiul său ; *Baiazid :* o femeie se răzbună împotriva fiului vitreg care i-a refuzat o dragoste incestuoasă ; *Ifigenia :* un tată este gata ca pentru ambiția lui vanitoasă să-și sacrifice fiica ; *Britannicus :* asistăm la conflictul dintre o mamă imperativă și un fiu despotic.

Racine se informa cu seriozitate asupra epocilor, evenimentelor și instituțiilor cuprinse în subiectele sale, fără însă a deveni un exeget

---

îi vor succeda *Britannicus, Berenice, Baiazed, Mitridate, Ifigenia, Fedra,* toate capodopere. Amărît de polemicile și cabalele puse la cale împotriva lui, se retrage din teatru, primind sarcina de istoric al regelui. La stăruința doamnei de Montespan, apoi și a doamnei de Maintenon, va relua condeiul de dramaturg, pentru a da la iveală două drame de inspirație biblică, *Estera* (1689) și *Atalia* (1691).

Sfîrșitul vieții i-a fost umbrit de retragerea grației regale. S-a stins, relativ repede, în noaptea de 21 aprilie 1699.

al adevărului istoric. În măsura în care tragedia trebuie să trateze conflicte ale conștiinței umane în general, localizarea istorică devine mai mult pretext decît esență. Poetul nu are în minte imaginea tragediei grecești, cu dublul ei aspect de oficiere și cortegiu. Pentru a reprezenta cu putere simbolică mari pasiuni omenești — gelozia, mînia, dorința nestăpînită, nebunia ș.a. — nemaiputînd întrebuința ca în antichitate masca și coturnii, va alege personaje semnificative în cultură ca atare : Nero, Fedra, Oreste, Pirus ș.a. Mai precis : personaje ilustrînd în forme consacrate drame celebre, suferințe adînc umane, pasiuni duse pînă la starea de paroxism, victime ale fatalității, date inexorabile ale existenței omenești. În tragediile grecești, mitologia avea adevărul pe care i-l atribuiau credința și ingeniozitatea spiritelor ; Racine o transpune în tragedii cu adevărul pe care i-l conferă cultura.

Teatrul lui Racine este prin excelență un teatru al pasiunilor omenești. În rîndul acestora, afecțiunea maternă, ambiția și iubirea ocupă locuri aparte.

Clitemnestra, soția regelui, are toată măreția rangului și toată siguranța personalității ei dominatoare. Dar, înnebunită de durere și de revoltă cînd asupra fiicei sale s-a abătut pericolul de a fi sacrificată, își părăsește orgoliul, respinge argumentele patriei, izbucnește cu blesteme și imprecații. Nu-și apără numai fiica ; își apără sîngele, carnea, ființa ei toată, rostul de a fi, sensul unic al existenței sale. Andromaca ilustrează un alt chip al pasiunii materne : nu poate amenința, trebuie să implore. Rareori, în literatura lumii, castitatea și cochetăria feminină s-au întîlnit într-o asociere mai delicată, mai emoționantă, mai umană.

Agamemnon, consimțind să-și sacrifice fiica, se lasă purtat de ambiția sa ca om și ca rege. La Agrippina și Atalia, ambiția se manifestă printr-o dorință arzătoare de a comanda, nu însă din devotament pentru o cauză superioară, ci dintr-o voluptate tainică, inexplicabilă, aceea de a comanda și de a se simți ascultat.

Iubirea, însă, deține în opera poetului însemnătatea primordială. Racine, aici, se dovedește deopotrivă pictor și psiholog. Observă, pătrunde, analizează ; se mișcă pe un registru vast, de la nuanța abia înfiorată pînă la dezlănțuirea pătimașă și sălbatică.

În iubirea senzuală, instinctul dictează în mod dominator. Nevoia de posesiune ia proporții obsedante, exclusive. Se întinde o crispare tulbure, fatidică, lăsînd impresia că iubirea și moartea se leagă ireductibil. Hermiona îi cere lui Oreste să-l ucidă pe Pirus ; Erifila, cu resemnarea pe care i-a dat-o deznădejdea, se suie singură pe altarul unde urma să fie sacrificată Ifigenia ; Roxana, cînd descoperă că Baiazid nu o iubea așa cum crezuse pînă atunci, îl ucide ; Fedra nu-l omoară decît pe Ipolit, dar cheamă asupra acestuia răzbunarea tatălui.

Racine ne zugrăvește și o iubire nobilă, spiritualizată, în suflete feminine adăpostind sentimente caste și generoase. Ifigenia consimte să se sacrifice pentru gloria tatălui său ; Berènice se desparte de fericirea pe care o visa, înțelegînd ca astfel să apere tronul lui Titus ; Monima îi destăinuie lui Xifares iubirea adevărată numai atunci cînd prin moartea lui Mithridate se va simți dezlegată de promisiunea făcută acestuia. Toate acestea împrumută iubirii sensuri calde și elevate. Sînt făpturi bune, devotate, capabile de sacrificiu, preocupîndu-se înainte de orice de fericirea celor cărora le dăruiesc iubirea lor.

Racine, într-adevăr, a studiat şi a exprimat cu preferinţă personaje feminine. Nu înseamnă, însă, că personajele sale masculine ar fi mai şterse, mai puţin convingătoare. Să ne gîndim, de exemplu, la Oreste, personajul din *Andromaca*. Pentru un semn de graţie din partea femeii iubite este gata să strivească în el totul : demnitate, raţiune, sentimente scumpe ; consimte să devină ucigaşul unui rege pe care îl respectă. Pasiunea sa îl urmăreşte obsedant ; e o situaţie ca aceea a eroului din tragedia lui Eschil, urmărit de Erinii. Un zbucium uriaş, neavînd parcă alt rost decît să-l piardă în mod tragic : o crimă inutilă, o dragoste pierdută, o minte rătăcită pentru totdeauna. Un alt exemplu : Mithridate. Ca îndrăgostit — în rivalitate sentimentală cu propriul său fiu — îşi pierde cumpătul ; e gelos, bănuitor, nestăpînit, chiar şi meschin. Deopotrivă, însă, ne dezvăluie şi laturi capabile să trezească în noi sentimente de înţelegere, compătimire, îngîndurare. A fost un cuget brav ; voinţa lui de cuceritor, ca om de războaie, i-a imprimat nobleţe şi patriotism. Bătrîneţea, cu renunţările ei, îi pare nedreaptă. Îndrăgostirea lui tîrzie, răscolindu-i sufletul şi amintirile, îi aduce în faţă viaţa cu legile ei dureroase. Este acea viaţă asupra căreia — purtat de victorii, obişnuit să comande şi ca toţi să i se supună — nu simţise pînă atunci nevoia să reflecteze în linişte, mai adînc.

Din ceea ce intră în complexitatea sufletească a fiinţei umane, Racine s-a oprit mai cu seamă asupra faptelor capabile să conducă la acţiuni decisive. Accentul său cade pe ceea ce e simplu, evident, esenţial, marcînd momente supreme de întîlniri ale omului cu destinul. Racine nu a creat *tipuri ;* eroii lui sînt *oameni.*

Arta poetului procedează cu mijloace economicoase. Se evită alunecarea în beţii de pitoresc : decor, costume, gesturi, exclamaţii. Va lăsa ca principala sarcină şi principala răspundere a comunicării dintre eroul tragic şi public să treacă pe seama limbajului. Avea încredere, nu în publicul doritor de spectaculozităţi şi efecte, ci într-unul al culturii, dispus ca între comunicarea fizică şi cea intelectuală să adere cu preferinţă la aceasta din urmă. Înţelegea ca marile sentimente să fie încredinţate unor naturi puternice, demne de o asemenea investire. Căutările, presimţirile, aproximaţiile — îl interesează doar puţin ; ceea ce vrea e să răzbată de-a dreptul la chintesenţe. De aici, şi conformarea expresiei : nu revărsări retorice, ci un limbaj sobru, susţinut, un limbaj de înălţime şi de ţinută intensă, capabil să pună în lumină pasiunea însăşi mai mult decît modurile ei de manifestare. Vocabularul poetului nu totalizează mai mult de două mii de termeni. Dar fiecăruia dintre aceştia i se dă adîncime şi i se constituie o personalitate. Imaginile sînt discrete ; au însă atîta justeţe, atîta echilibru, atîta sprijin în realitatea intimă a fenomenelor sufleteşti, încît prin aceste caracteristici ajung să dobîndească autoritate, orizont şi măreţie. Tot ele, dealtminteri, îi conferă limbajului racinian şi valoarea lui dramatică. Pe scenă, adevărul şi precizia din acest limbaj obligă la sonorităţi aparte. Creează în sufletele spectatorilor o stare de tensiune. Imprimă atmosferă demnă, pregnantă ; vom putea simţi în inefabilul acesteia şi fiorul căldurii emoţionale, şi satisfacţia lucidă a inteligenţei solicitate.

Ce putem spune într-o privire de ansamblu ? Racine a ştiut ca în tiparele stricte ale unei arte exegetice şi rafinate să includă cu patos şi mişcare violenţe ale sentimentelor ori ale ca-

racterelor. A celebrat frămîntarea, sfîșierea intimă și nefericirea, dar nu cu accente de melodramă, ci întocmai ca în tragedia clasică făcîndu-ne să resimțim prezența tulburătoare a destinului. Fără concesii acordate spectacolului ca atare, a înfăptuit o operă durabilă de teatru, nu pentru valori de popularitate, ci pentru oficieri superioare ca în temple de cultură.

6. Molière

Sufletește, Molière[1] era o natură complexă. Cînd rămînea cu sine, omul acesta în scrisul căruia apărea atîta revărsare de vervă și fantezie simțea nevoia să se cufunde în tăcere, să privească lucrurile prin prismă melan-

---

[1] Fiul tapițerului Jean Poquelin, din rue Saint-Honoré, Paris. S-a născut în ziua de 15 ianuarie 1622. Și-a făcut prima instrucție în bune condiții într-un colegiu iezuit. Cu studii de drept absolvite, avea drum deschis în avocatură — putînd să-și asigure aici o situație burgheză onorabilă. Dar, sub puterea unei atracții irezistibile, a preferat teatrul. În 1643, împreună cu un grup de actori tineri și entuziaști, a întemeiat *l'Illustre Théâtre*. Din această clipă, Jean-Baptiste Poquelin avea să-și ia numele de Molière. Anii dintre 1646 pînă în 1658 au fost ani de peregrinare în provincie, încărcați de experiențe grele dar folositoare, în care Molière s-a format ca om de teatru în înțelesul propriu-zis al cuvîntului.

Marea carieră va începe din 1658, cînd Molière căpătînd favoarea regală se stabilește la Paris. În răstimp de numai patrusprezece ani, paralel cu activitatea lui intensă de actor și conducător al unei companii teatrale, a dat la iveală douăzeci și nouă de comedii, dintre care multe capodopere universale ale genului.

În ziua de 17 februarie 1673, interpretînd rolul lui Argan din *Bolnavul închipuit (Le malade imaginaire)*, i s-a făcut rău pe scenă. Dus în grabă la locuința lui, a mai trăit cîteva ceasuri. Final de apoteoză ; a rămas, ca un dicton : «să mori ca Molière în scenă».

colică, să-şi constituie din tristeţe un climat intim.

În formaţia sa literară, reunea elemente din diferite direcţii ale vieţii şi ale culturii. Ca adolescent s-a aflat sub influenţa filosofului Gassendi, cu nota acestuia de emancipare de sub tutela scolastică. Avea afinităţi pentru Epicur şi reflecta la reabilitarea acestui gînditor în spiritul francez. Considera că abilitatea cazuistică, aşa cum o practicau peripateticienii, nu era în măsură să acopere întreaga cercetare a adevărului. Ţinea să precizeze că există deprinderi ori prejudecăţi ale minţii care ne pot împiedica de a pătrunde efectiv în secretele naturii. Protesta împotriva interpretărilor oculte, punîndu-le pe seama ignoranţei. În diferitele chipuri, aceste idei vor apărea în situaţiile şi personajele comediilor sale.

Din antichitate, Plaut şi Terenţiu i-au fost principalii îndrumători. Nici Aristofan nu-i era străin ; nu şi l-a ales totuşi ca model. A găsit surse de inspiraţie la italieni şi spanioli. S-a apropiat de tradiţiile populare ale creaţiei franceze. Nu mai puţin, a folosit date şi meşteşuguri ale teatrului parizian de bîlci *(tréteaux)*, ca şi experienţa unora dintre înaintaşii şi contemporanii săi. La acestea, trebuie să adăugăm încă o şcoală : *şcoala vieţii*. Proclama cu linişte, cu încredere : «îmi iau bunul meu de unde îl găsesc» *(je prends mon bien où je le trouve)*. Nici o clipă, în nici o împrejurare din existenţa sa zbuciumată, Molière nu a încetat de a fi un observator atent, perspicace, al oamenilor şi al societăţii. Mai presus de orice îl interesa comunicarea cu semenii săi, indiferent de treapta lor socială şi nivelul de instrucţie. Considera că atît lucrurile mari cît şi cele mici merită să fie luate în seamă ; în contextul

vieţii, fiecare din acestea vine cu partea sa de necesitate şi determinare.

Molière, ca şi Shakespeare, a fost un om de teatru în deplinul înţeles al cuvîntului. Ideea că s-ar fi manifestat ca un «geniu captiv», în sensul că în arta sa a trebuit să ţină seama mai mult de sarcinile lui ca actor şi ca director decît de indicaţiile intime ale personalităţii proprii, trebuie primită cu rezerve. De fapt, poetul a ştiut să fie şi liber. Pe drumuri umblate, a impus în teatru sensuri noi. Folosind rîsul de farsă, s-a ridicat la comedia de moravuri şi caracter. Constrîngerile profesionale, departe de a-i dăuna, i-au ajutat. Putem presupune că fără aceste constrîngeri arta lui s-ar fi apropiat mai puţin de pulsaţiile autentice ale publicului, rămînînd tributar ca atîţia dintre contemporanii săi unor linii stereotipe şi convenţionale.

Prin formaţia sa de bază, Molière era un raţional. Nu înseamnă, însă, că aceasta i-ar fi frînat fantezia. Poetul amestecă epocile, popoarele, locurile, straturile sociale, personajele închipuite şi cele reale, atitudinile măsurate şi gesturile dezarticulate, cuvintele cu rost şi cele spuse la întîmplare, toate acestea şi cu o disciplină severă, stăruind undeva în adîncuri sufleteşti meditative, şi cu o frenezie a imaginaţiei încărcate de pasiuni carnavaleşti, desfăşurîndu-se în ritmuri ca de sarabandă. Alegerea sau compunerea fabulei nu constituiau pentru el o problemă. Recurgea cu uşurinţă la soluţii cunoscute, bătătorite îndelung de la antici pînă la moderni : copii furaţi din leagăn şi duşi departe de părinţii lor pînă a li se pierde urma, substituiri, regăsiri, recunoaşteri, intermediari, fapte neprevăzute dar venite la timp ca să asigure epiloguri favorabile, părinţi revenindu-şi la realitate după ce mai întîi s-au aven-

turat prin rătăciri ori veleităţi senile, tineri care pînă la sfîrşit îşi salvează iubirea, iertări menite să pună capăt unor amintiri stranii sau contrariante ş.a.m.d

Adesea, Molière se copiază pe el însuşi. Subiectele din *Şcoala femeilor (L'École des femmes)* şi *Şcoala bărbaţilor (L'École des maris)*, se aseamănă. Doi bărbaţi prezumţioşi, tomnatici, sînt convinşi în mod radical că pot păzi virtutea femeilor zăvorîndu-le. *Femeile savante (Les Femmes savantes), Burghezul gentilom (Le Bourgeois gentilhomme), Bolnavul închipuit (Le malade imaginaire), Avarul, Tartuffe* — ca să nu amintim decît pe acestea — reeditează aceeaşi schemă : un sentiment absurd al unuia dintre membrii familiei, în stare să tulbure grav întreaga viaţă a căminului. Anume : o mamă (Philaminte), rătăcită de pasiunea ei pentru «ştiinţă», este gata să-şi sacrifice fiica, promiţînd-o unui fals savant ; un burghez (d-nul Jourdain) cu fumuri nobilitare, este gata să refuze fiicei sale dreptul legitim la fericire pentru a o căsători cu un nobil ratat, ruinat şi ridicol ; un tată (Argan) este atît de obsedat de boala lui închipuită, încît singurul lucru la care mai poate visa este ca prin căsătoria fiicei lui să intre în familia unui medic ; un bătrîn zgîrcit (Harpagon) pare dispus ca pentru socotelile lui de şi mai multă îmbogăţire să calce în picioare tot, de la pudoarea personală pînă la fericirea copiilor săi ; un cap de familie (Orgon) revine asupra cuvîntului dat, trece peste orice sentiment de familie, acceptă să devină în ochii alor săi un monstru, toate acestea pentru a fi pe placul prietenului său, falsul devot Tartuffe ; ş.a.m.d. Molière nu ţinea să-şi aşeze personajele în situaţii aparte, cu reliefuri strălucitoare ; ceea ce îl interesa era să zugrăvească oameni,

fapt pentru care fie şi un pretext anodin îi părea binevenit.

În viziunea lui Molière, intriga cu tot ce se leagă de ea este numai pretext pentru a observa caractere şi a extrage din manifestarea ei trăsături semnificative. Deznodămîntul este un simplu jalon, legat de convenţia teatrală ; în realitate, piesa se poate încheia în punctul unde ni s-a dat putinţa să coborîm în sufletele personajelor şi să sesizăm acolo datele lor constitutive. Comedia presupune reguli de simplitate şi corespondenţă directă cu natura. În zugrăvirea eroilor tragici, asemănarea cu natura nu e de rigoare ; în comedie, însă, portretele trebuie să fie veridice. A se glumi cu rost, cu adevăr, nu e lucru uşor ; nimic mai greu, mai delicat, decît a stîrni rîsul oamenilor de treabă (*«faire rire les honnêtes hommes»*). Deopotrivă, comedia trebuie să instruiască. Molière respinge ideea comediei de atac, de provocare, de ostentaţie ; adevărata comedie este aceea care poate instrui, propagînd onestitate. Din moment ce teatrul trebuie să îndrepte viciile oamenilor, nu ar avea rost ca asupra unora din acestea să se treacă cu vederea. Sînt cazuri cînd satira poate fi mai operantă decît cele mai nobile trăsături ale unei morale serioase. Comedia, în fond, este un poem ingenios în care defectele sînt înfăţişate în formă delectabilă.

Molière, ca un sipirit ordonat şi reprezentativ al epocii sale, nu a ignorat «regulile», sistemele, criteriile, doctrina — deci ceea ce constituia arsenalul teoretic al clasicismului ; a înţeles să nu le devină sclav, să nu le despartă radical de ceea ce s-a petrecut în teatru înaintea lor şi, în orice caz, să nu le sacrifice din pasiune abstractă exigenţelor vii şi practice ale scenei şi ale publicului de teatru.

Ca pictor de moravuri, Molière ne introduce într-o lume aristocratică strălucitoare la suprafață, dar cu izbucniri rudimentare și meschine odată scăpată de sub cleştele convențional al protocolului. Zugrăveşte pedanteria din saloane, precum și o anume contagiune propagată de această pedanterie în sfera burgheziei îmbogățite. Defilează prin fața noastră : burghezi îmbogățiți cu veleități aristocratice, pedanți din saloane, oameni ai legii, medici, scriitori, zarafi, funcționari ai regelui, maeştri de dans și de scrimă, intermediari de tot felul, falşi poeți și falşi savanți, intriganți de diferite soiuri, mijlocitori specializați în a specula timiditatea ori zăpăceala provincialilor descinși în capitală, «genii» ce se consideră «neînțelese», autori de «proiecte mărețe», postulanți de diferite spețe. Imaginile din capitală se întregesc cu altele luate din provincia franceză. Magdelon și Cathos *(Prețioasele ridicole, Les précieuses ridicules)* încearcă să imite în provincie manierele de la Hôtel de Rambouillet și să privească viața prin prisma romanelor domnişoarei de Scudéry. Domnul de Pourceaugnac, orbit de mirajul capitalei, vine la Paris ca să se însoare ; iar George Dandin este fratele de la țară a lui Jourdain, eroul din *Burghezul gentilom*.

Molière practică în piesele sale o întreagă gamă de procedee comice : de la comicul bufon de farsă pînă la comicul filosofic de dramă. Totul, în acest comic, ne dă impresia de adevăr. Poetul nu inventează ; scoate la iveală trăsături care sînt sau pot deveni ale multora. Sînt trăsături care în genere țin de natura noastră omenească ; le întîlnim în felul nostru de a gîndi, de a vorbi, de a ne purta în societate, de a înțelege fericirea și rostul vieții, de a ne marca ființa în raporturile cu alții sau în sentimentul de sine. Ne exprimă judecata, cu

infirmitățile noastre sufletești și intelectuale, cu erori și pasiuni. În orice fapt omenesc, dincolo de un anume punct al ordinii naturale și al măsurii, poate începe ridicolul. Molière intuiește cu justețe acest punct. Însăși virtutea poate deveni victimă, dacă îi ignorează legea. Duce studiul și zugrăvirea de caractere pînă la capăt. Dă avertizări hotărîte, mergînd cu analiza unor fapte omenești pînă a le pune în evidență proporțiile lor tragice. În *Tartuffe,* în *Don Juan,* în *Avarul,* chiar și în *George Dandin* apar situații care ar putea să ne strecoare în cugete un dezgust amar de ființa umană. Dar nu aceasta este intenția poetului ; cînd simte că lecția s-a produs, va avea grijă să intervină cu un moment comic, de natură să alunge din suflete sentimentul sumbru. Totul e ca spectatorul să nu rămînă cu impresia că omul din el a fost contrariat și umilit. Oricînd, în ființa umană rămîne ceva prin care sufletul se poate salva.

Gîndirea din comediile lui Molière este de fapt gîndirea unui moralist. Consideră de datoria lui să vină în ajutorul oamenilor, contribuind cu ceva la fericirea la care aceștia au dreptul. Nu merge pînă la a propune reforma societății ; socotea totuși că în cuprinsul acesteia există imposturi intelectuale și morale care trebuiau denunțate. Snobismul, pedanteria, adorările convenționale, nesinceritatea, înfumurarea savantă — iată fapte putînd să dăuneze adînc în orice direcție s-ar manifesta : în cultură, în viața de lume, în atmosfera familială, în starea de spirit a societății. Molière — credincios unei tradiții umaniste — atribuia poetului datoria de a spune adevărul, luminînd orizonturi și edificînd cugete. În genere, ne-a comunicat viziunea sa despre lume ; dar, făcînd aceasta, nu-și constrîngea personajele, nu le răpea ceva din libertatea lor de mișcare sau din ființa lor

proprie, ci stabilea un climat uman, cu repere și valori în care manifestarea acestor personaje putea să capete cu atît mai mult relief și autenticitate.

Molière crede în drepturile naturii și ale instinctului ; a le nesocoti înseamnă trufie, vanitate, în cele din urmă formă de ignoranță cu alunecări inevitabile în ridicol. Devoțiunea bigotă îi pare ipocrizie. Pledează pentru instruirea femeilor. Se îndreaptă cu simpatie spre perechile lui de îndrăgostiți, înțelegînd să apere sentimentul legitim și chiar să-l celebreze. Consideră moral ca tinerii să găsească în căsătorie un domeniu în care virtuțile și armoniile din ființa lor să se poată dezvolta cu frumusețe naturală și demnitate omenească.

Respectul naturii umane se leagă în concepția poetului moralist cu un egal respect al rațiunii. De aici, în viziunea lui Molière, aplecarea spre măsură, spre echilibru și moderație, spre soluția de mijloc. Tot ce duce la strivirea sentimentelor naturale ne poate face odioși ca oameni, periculoși pentru cei din preajma noastră ca și pentru întreaga societate, factori de urîțenie morală și dezumanizare. Dacă poetul a subliniat cu atîta căldură drepturile sentimentelor naturale, e pentru că ura artificiul, convențiile, constrîngerea de un fel sau altul. Era un epicurean ; dar nu în sens libertin — cum s-a afirmat cîteodată de la janseniști pînă la critica burgheză din secolul al XIX-lea —, ci într-unul umanist. Prețuia lumea, societatea și viața socială, după cum credea cu putere în ceea ce se poate învăța de la școala lumii.

În epilogurile sale, Molière a ținut să răsplătească tinerețea, iubirea sinceră, virtutea. În ce privește viciile, nu ne dă vreo asigurare că acestea ar putea fi corijate, în totul sau în

parte. Harpagon, Arnolphe, Tartuffe, Jourdain, Dandin ş.a. vor rămîne mai departe ceea ce au fost întotdeauna. Harpagon — de exemplu — acceptă căsătoria copiilor, dar nu pentru că ar fi recunoscut în aceasta o dreptate umană, ci pentru că astfel putea să reintre în stăpînirea averii. Nu înseamnă, însă, că Molière ar fi fost un sceptic, un pesimist, un obosit de oameni şi de viaţă. Stăruia totuşi în ideea că răul e durabil ; oamenii sînt mai legaţi de scăderile lor decît de virtuţile la care ar putea să aspire. Perfecţionarea e posibilă, dar nu dintr-o dată, uşor, prin acţiunea unor evenimente dinafară, ci prin transformări încete, pornind din adîncimile conştiinţei. Moralismul lui Molière nu-şi propunea să predice ; *a arăta, a avertiza* — iată laturile care îl caracterizează.

Molière a scris pentru un public efectiv de teatru, avînd în vedere stările emotive ale acestuia şi reacţiile lui spontane. De aceea, nu vorbeşte autorul, ci vorbesc personajele, fiecare în limba lui, în raport cu firea, cu vîrsta, cu meseria, cu condiţia lui sufletească şi socială. Célimène şi Eliante folosesc o limbă rafinată, cu eleganţă şi fineţe salonardă ; Trissotin şi Vadius se cufundă în formule pretenţioase, încărcate de graţiozităţi pedante ; soţia lui Jourdain izbucneşte împotriva acestuia cu bun-simţ, în cuvinte simple, directe, purtînd în ele o energie gospodărească de trezire la realitate ; Tartuffe îşi ascunde ipocrizia în dulcegării mistice ; *raisonneur*-ii întrebuinţează un limbaj sobru, măsurat, limpede, demn, corespunzător în genere cu geometria liniei de mijloc pentru care pledează ; apostrofele pe care Don Louis le face fiului său Don Juan sînt rostite în perioade capabile să le imprime putere şi înţelesuri sentenţioase de chemare la ordine ; valeţii, în limbajul lor pitoresc şi antrenant, îşi îngăduie tot

felul de libertăţi, unele ţinînd de firea lor vulgară, altele făcînd parte din abilităţile meşteşugului.

Opera comică a lui Molière — ca să folosim o idee larg orchestrată de Sainte-Beuve — poate funcţiona ca o garanţie morală împotriva multora dintre viciile posibile ale spiritului. Ne previne împotriva ipocriziei, a fanatismului, a intoleranţei ; dezvăluie răutatea, spiritul sectar şi ura ce se pot adăposti în dosul unor măşti puritane.

7. Încheiere

Sînt de reţinut două date : 1637, premiera *Cid*-ului, şi 1691, reprezentarea ultimei piese a lui Racine, *Athalia*. În cele cinci decenii cuprinse între aceste date, s-a constituit prin teatru, în cultura franceză şi în cultura lumii, o nouă perioadă de clasicism. În tragedie : cult pentru antici, studiu intens asupra naturii umane, ordine raţională şi artistică, mesaj filosofic şi moral ; în comedie : adevăr psihologic, observaţie, rîs sănătos şi edificator, interes şi înţelegere pentru fiinţa omenească, cu scăderile şi înălţimile ei. Toate acestea însumează o tablă de valori, o sinteză spirituală, un sistem de gîndire, o doctrină de încredere în demnitatea şi misiunea omenească, o conştiinţă artistică, un simţ al vieţii.

Capitolul al XV-lea

TEATRUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

1. Despre iluminism în general

Dezvoltarea teatrală din secolul al XVIII-lea, în majoritatea țărilor europene, se integrează într-un proces de idei determinat și stăpînit în mare măsură de mișcarea iluministă. Privită din afară, aceasta ar fi o mișcare eclectică, în care își puteau găsi adăpost elemente și atitudini diferite, de la unele de ordin materialist pînă la altele de tinctură idealistă, și de la unele cu caracter radical pînă la altele cu orientare moderată și reformistă. Nu e însă mai puțin adevărat că în dosul acestei înfățișări caleidoscopice putem găsi o seamă de date constante, de fapt acelea care interesează în mod fundamental și care alcătuiesc un capitol important din istoria modernă a gîndirii europene. Avem de-a face cu o reacțiune ideologică împotriva privilegiilor și prelungirilor medievale, devenită posibilă prin dezvoltarea socială a păturilor de mijloc și condusă în spirit burghezo-democratic. Ideea drepturilor naturale — cu implicațiile ei filosofice și politice ducînd la postularea și instituirea de libertăți publice —

este readusă în actualitate. Se afirmă că în dezvoltarea relaţiilor sociale conştiinţa trebuie să capete rol hotărîtor. E nevoie să se lupte împotriva superstiţiilor, a ignoranţei, a obscurantismului clerical, a tuturor rămăşiţelor feudale, indiferent de cîmpul lor de manifestare. Raţiunea, oricum, trebuie să devină principiul director al cunoaşterii, implicit al instituţiilor şi al formelor de viaţă în societatea organizată. Dreptul la cultură este un drept al tuturor ; «luminile» ţin de condiţia umană, asigură constituirea şi funcţionarea progresului social şi moral.

Am greşi, atribuind iluminismului doar semnificaţii ideologice ; deschiderile pe care le-a putut determina în viaţa continentului nostru interesează toate direcţiile culturii. Sub raport literar, poezia propriu-zisă a rămas în umbră, primul cuvînt trecînd pe seama acelor genuri şi modalităţi estetice capabile să se adapteze mai bine obiectivelor militante ale epocii şi transformărilor acesteia în spirit democrat. În această ambianţă, teatrului i-au revenit roluri şi acţiuni de seamă.

2. Prelungiri ale tragediei

De-a lungul unei bune părţi din secolul al XVIII-lea, cel puţin în Franţa, tragedia s-a străduit să supravieţuiască ; în realitate — deşi cu zvîcniri de succes şi strălucire — nu a făcut decît să agonizeze. Se discută încă dacă faptul ţinea de evoluţia naturală a lucrurilor sau a provenit din lipsa de geniu a scriitorilor. Se simţea, însă, că genul trebuie să se regenereze, fără ca prin aceasta tradiţia instituită de la Corneille şi Racine încoace să fie doborîtă. De aici, diferite încercări şi iniţiative, dintre care unele însoţite şi de priviri teoretice, cu carac-

ter programatic sau doctrinar. Houdard de la Motte (1672—1721) [1], de exemplu, se ridică împotriva subiectelor lipsite de acțiune; subliniază utilitatea loviturilor de teatru; recomandă ca monotonia sau răceala discursurilor lungi să fie compensată prin aparat scenic; consideră că ideea tragică e mai binevenită cînd evenimentele se desfășoară sub ochii spectatorilor, nu cînd se petrec în culise sau cînd aflăm despre ele prin relatări.

De mult, Crébillon (1672—1731) [2] nu mai este nici jucat, nici citit. Totuși, între Racine și Voltaire a ocupat în tragedia franceză un loc proeminent. Își alegea subiecte de natură să inspire milă prin teroare. Împrumuta de la greci nume, situații, desfășurări exterioare, nu însă și substanțe propriu-zise. Studiul omului rămîne la suprafață; psihologiile personajelor sînt construite cu date din imaginație sau cu impresii din lectura autorului. Crébillon, totuși, a fost aplaudat; contemporanii îi prețuiau abilitatea sa de a construi situații dramatice, fastul și sonoritatea expresiei, puterea de a crea emoții de moment.

Dar principala atenție, privind dezvoltarea tragediei, îi revine lui Voltaire [3]. Este de

---

[1] Autor a mai multor tragedii, în care de altminteri nu și-a aplicat decît în mod parțial propriile puncte de vedere: *Les Macchabéas, Romulus, Oedip, Inès de Castro.*

[2] Din operele sale, istoria reține drept capodoperă un singur titlu: *Rhadamiste et Zénobie.*

[3] Numele inițial: François-Marie Arouet. A trăit între anii 1694—1778. A debutat ca autor dramatic în 1718 prin *Oedip,* tragedie filosofică și satirică. Admiratorii l-au salutat atunci ca pe demnul urmaș al lui Corneille și Racine. În urma unor împrejurări care l-au pus în conflict cu nobilimea din sfera curții regale, a trebuit să petreacă un exil de trei ani în Anglia. Aici, a cunoscut pe scriitorii Pope și Swift,

discutat dacă din cele douăzeci şi şapte de tragedii care îi aparţin ar mai fi vreuna în stare să înfrunte scena. Totuşi, străduinţa scriitorului de a perpetua genul, imprimîndu-i desigur mai multă mişcare şi varietate, rămîne memorabilă.

Voltaire, ca poet tragic, a început prin a imita pe Corneille şi Racine. *Oedip, Artemira* şi *Marianna* — cu subiecte pe teme vechi în care înnoirea încercată de autor se mărginea la includerea de dizertaţii filosofice cu aluzii la preocupări contemporane — au avut viaţă scurtă. Mai tîrziu, şederea de trei ani a lui Voltaire în Anglia avea să producă în viziunea lui de teatru lărgiri importante. Întîlnirea cu opera lui Shakespeare, ca şi tradiţia acestuia reprezentată în epocă prin Addison, contează în primul rînd. Voltaire se va preocupa de acum înainte ca în desfăşurarea acţiunii să aducă o imagine mai vie a situaţiilor zguduitoare şi să sporească tensiunea dramatică. În *Brutus*, de exemplu, senatul se reuneşte şi îşi dă votul pe scenă ; în *Marianna* — ceea ce a şi determinat protestul deschis al multor spectatori — eroina moare

---

s-a preocupat să înţeleagă modul de viaţă englez, şi-a însuşit puncte de vedere din raţionalismul practic al unor filosofi şi s-a apropiat de spiritul operei shakespeariene. Recunoaştem acest spirit în cele mai importante tragedii ale sale : *Brutus, Zaira, Adélaïde du Guesclin, Moartea lui Cezar (La Mort de César), Alzira sau Americanii, Meropa*. A cunoscut în teatru triumfuri, ca şi eşecuri. *Nanina* (1749) şi *Oreste* (1750) i-au fost fluierate. Tentative vizibile de înnoire apar în piesele : *Orfanul din China (L'Orphelin de la Chine)* (1755), *Scoţiana* (1760), *Tancred* (1760).

Nietzsche, referindu-se la creaţia dramatică impregnată de clasicism a lui Voltaire, a precizat : «...a fost ultimul mare scriitor care, în felul de a mînui limba prozei, a avut urechea unui grec, conştiinţa artistică a unui grec, simplicitatea şi farmecul unui grec...».

otrăvită pe scenă; în *Eryphile* și *Sémiramis*, apariția Umbrei urmează de aproape episodul de pe terasa de la Elsinor.

Zaira, capodopera teatrului lui Voltaire, conține influențe din *Othello*. Piesa are defecte de construcție; personajele — din cauza trăsăturilor lor prea romanești — nu sînt verosimile; intriga este prelungită în mod voit pentru a produce cît mai mult senzațional; versurile răsună sentențios dar adesea cu prozaisme lipsite de calitate artistică. Piesa, totuși, a captivat; spectatorii se lăsau impresionați de dramatismul acțiunii și de retorica ei strălucitoare. Ca principală inovație, găsim aici încercarea autorului de a dramatiza episoade din istoria națională; curînd — influențat de rezistența unei părți din critica vremii, aceea care socotea că istoria Franței nu ar putea să-și asimileze în mod îndeajuns de propriu subiecte tragice — va renunța la această inițiativă.

Prin *Moartea lui Cezar* (1735), Voltaire revine la antichitate. Piesa e construită din tirade reci și sentențioase ale conspiratorilor; s-ar spune că autorul ei ținea să demonstreze — de astădată contrariu spiritului shakespearian — că acțiunea tragică pe scena de teatru nu cere neapărat patetism și fervoare pasională. Preocuparea de inovare continuă. În *Alzira* — acțiunea descrie un episod de luptă în Lumea Nouă între spanioli și peruvieni — sînt puse să se confrunte două civilizații diferite. Protestul din *Mahomet* împotriva islamismului disimulează de fapt în perioadă iluministă idei ale autorului cu privire la doctrina creștină. *Meropa* — dramă sufletească și morală a unei mame care tremură pentru soarta fiului său — continuă să lase o impresie de asprime, cu toate că eforturile poetului de reinstituire a notei patetice sînt vizibile. *Tancred* — despre care

s-a afirmat adesea că ar fi cea mai fericită producţie dramatică a lui Voltaire — tratează un episod medieval ; Amenaïda, fiica unui conducător din Siracuza, acuzată că ar fi încercat să-şi trădeze cetatea în favoarea musulmanilor, moare de durere cînd cavalerul francez Tancred, care o apărase, se reîntoarce rănit de moarte din lupta unde totuşi repurtase victorii.

În ultimele sale tragedii, tendinţa de pledoarie va deveni predominantă. Avem de-a face acum cu adevărate catehisme laice, în care poetul va pleda pentru toleranţă, pentru îmbunătăţirea moravurilor, pentru mai mult acord între popoare şi conducătorii lor, pentru întronarea înţelepciunii în spiritul treburilor publice.

Tragediile lui Voltaire continuă să suscite critici. Aceste tragedii — s-a spus — reflectă ingeniozitate, construcţie savantă, voinţă militantă, chiar şi conştiinţă artistică, nu însă şi adevăr. Personajele nu sînt luate din viaţă, ci descind din premeditările poetului ; acesta le mînuieşte ca pe lucruri vii sau ca pe nişte entităţi abstracte, nu ca pe oameni. Sînt mai degrabă tragedii de «colegii» decît opere pentru scena de teatru propriu-zisă. Într-adevăr, azi, aceste piese cu greu ar mai fi reprezentabile. Nu am avea însă dreptul ca peste capitolul lor să trecem cu indiferenţă. Oricum, lectura lor rămîne interesantă. Voltaire a încercat să regenereze tragedia, nu distrugînd cadrele ei vechi, ci lărgindu-le şi imprimîndu-le reliefuri mai apropiate de pulsaţiile intense şi pitoreşti ale vieţii. Dacă a reuşit numai în parte — sau poate nici atîta — e şi din cauza autorului, a cărui vocaţie autentică de scriitor era orientată în alte direcţii, ca şi din cauza epocii

în genere, aplecate spre o literatură ideologică, iluministă, nu spre una a frămîntării pasionale.

3. Teatrul burghez în Anglia

Deschiderile ideologice puse în mişcare de revoluţia din 1688 sînt în creştere. Burghezia engleză căpăta din ce în ce mai mult prestigiu social şi politic. Doctrinele economice şi filosofice ale lui Berkeley, Locke şi David Hume veneau să justifice şi să întărească liberalismul acestei burghezimi. Asistăm la creşteri vizibile ale unei gîndiri critice, la prefigurări ale romanului ca gen reprezentativ, la afirmări ale satirei ca mijloc de difuzare a ideilor, deopotrivă şi la reactualizări ale unui teatru literar cu pronunţate tendinţe educative şi edificatoare. În societatea pe cale de constituire — mai precis : în noua aristocraţie burgheză aspirînd să ia locul vechii nobilimi — virtuţile domestice şi puritatea moravurilor sînt puse la loc de cinste.

Imitaţia după francezi — despre care ştim că în timpul Restauraţiei fusese destul de pronunţată — se atenuează. Geniul elisabetan, ieşind acum din umbra pe care i-o impuseseră împrejurările, începe să-şi spună şi el cuvîntul. Pe de o parte, ordinea cerută de sistemul estetic propus de Boileau continua să impresioneze conştiinţa engleză instruită ; pe de altă parte, explozia imaginativă şi lirismul încărcat de fervori din tradiţia elisabetană îşi recîştigau în cugetul comunităţii naţionale locul lor organic. E o dublă exigenţă, ducînd în sinteza ei la un fenomen literar cunoscut în genere sub denumirea de «clasicismul englez».



În perioada de tranziţie dintre Restauraţie şi clasicism, răsar mai în lumină două nume : Richard Steele (1671—1729), maestru al comediei sentimentale avînd în centrul ei tipul burghezului model, şi Joseph Addison (1672—1719), apărător de asemenea al formelor de viaţă şi al idealurilor burgheze. Istoria a mai reţinut şi alte nume — Nicholas Rowe (1674—1718), Colley Cibber (1671—1757) — nu atît pentru creaţia lor propriu-zisă de teatru cît pentru încercările lor de a sonda preferinţele publicului şi a cîştiga pentru manifestarea de teatru adeziunea păturilor sociale în dezvoltare.

Într-o primă etapă a creaţiei sale literare, Henry Fielding (1707—1754), romancierul iluminist, s-a dedicat şi teatrului. A debutat printr-o serie de farse şi comedii uşoare, în genere fără importanţă, expresii în bună parte ale unei vieţi de tatonări şi risipire pe care o dusese pînă atunci. Mai tîrziu — întemeietor între timp al unei companii dramatice şi proprietar al unui teatru care avea să primească denumirea de «Fielding's Scandal Shop» — va repurta succese răsunătoare cu două piese de satiră politică : *Pasquin (Pasquin, a Dramatic Satire on the Times*, 1736) şi *Registru istoric pentru 1736 (Historical Register for 1736)*. Fielding, ca romancier, moralist fără emfază şi ipocrizie, a ştiut să redea cu precizie imaginea şi atmosfera caracteristică a secolului al XVIII-lea ; cele două comedii amintite marchează în această privinţă forme anunţătoare şi incipiente. Aluziile satirice din aceste comedii au provocat mînia lui Walpole ; printr-o lege ad-hoc, «Licensing Act» (1737), acesta a contribuit ca activitatea de dramaturg a lui Fielding să ia sfîrşit.

Oliver Goldsmith (1728—1774), despre a cărui critică de idei și moravuri s-a spus că ar semăna cu cea practicată de Rousseau și Voltaire în Franța, a fost un dramaturg norocos. A dat la iveală două comedii — *Bărbatul cu fire bună (The Good-Natur's Man*, 1768), *Ea se umilește pentru a triumfa sau Greșelile unei nopți (The Stoops to conquer, or the Mistakes of a Night*, 1773) — ambele scrise cu dispoziție optimistă, cu dorința limpede de a fi pe placul unui public instruit, interesat să participe la discuțiile literare din epocă, aplecat spre comedia de moravuri și caracter mai mult decît spre cea sentimentală și lacrimogenă.

Principala figură a teatrului englez din secolul al XVIII-lea rămîne R. B. Sheridan[1]. Merită să amintim felul cum l-a caracterizat Byron : «...A scris cea mai bună comedie ⟨*Școala calomniei (The School for Scandal), n.r.*⟩, cea mai bună operă comică ⟨*Guvernanta (The Duenna), n.r.*⟩ și cea mai bună farsă ⟨*Critica sau Repetiția unei tragedii (The Critic or A Tragedy Rehearsed), n.r.*⟩».

Romanescul și realul se întîlnesc într-un dialog viu, scînteietor tocmai prin simplitatea lui. Analiza psihologică nu pătrunde în profunzime ; autorul, în schimb, se dovedește un observator atent și precis, descoperă trăsăturile

[1] A trăit între anii 1751—1816. Rareori, o viață mai plină de contradicții, de situații aventuroase, de navigare între aplauzele și ingratitudinea contemporanilor. Proveniență modestă ; conflict intens cu tatăl său ; rînd pe rînd autor comic, director de teatru la Londra, gazetar, deputat, orator strălucit în Camera Comunelor. A murit sărac, condamnat la închisoare pentru neplata unor creanțe. Totuși, i s-a făcut o înmormîntare grandioasă. Trupul său se odihnește la Westminster, în «colțul poeților», lîngă Garrick, marele actor al vremii.



ridicole cu fineţe ; totul, într-un chip lăsînd ca asupra societăţii mondene din Londra să plutească o atmosferă de ironie pe cît de amuzantă exterior pe atît de revelantă prin semnificaţiile ei politice şi morale.

Sheridan, oarecum, a rămas izolat. Deşi aplaudat, nu a izbutit — aşa cum îşi propusese — să creeze în spiritele contemporanilor săi o aplecare mai marcată pentru comedia de moravuri. Drept urmare, aceasta va intra într-o lungă perioadă de eclipsă, parcă în aşteptarea unor procese şi transformări sociale menite s-o reabiliteze şi s-o readucă în actualitate

4. Comedia franceză. Marivaux. Beaumarchais

Aşa cum în tragedie amintirea lui Corneille şi Racine continua să iradieze, tot aşa, în comedie spiritul lui Molière pare încă puternic. Poetul comic francez răspunsese la multe exigenţe : dialog, zugrăviri de moravuri şi caractere, galerie variată de tipuri, formă atît versificată cît şi în proză. Era firesc, deci, ca urmaşii să stăruiască pe drumurile arătate de maestru şi să încerce a-l imita.

Nu mai existau, însă, autori de forţa lui Molière. Şi — se ştie — *marea comedie* nu poate fi imitată sau lăsată pe seama epigonilor. De aceea, nimic mai firesc decît ca urmaşii să reia ceea ce maestrul în evoluţia lui părăsise succesiv. În comediile de intrigă se readuc pe scenă loviturile de teatru, aparteurile, valeţii, fantezia. În loc de oameni, cu trăsăturile lor constitutive, vom întîlni adesea doar *roluri*. Caracterele generale — avarul, ipocritul, mizantropul — sînt lăsate în umbră ; s-ar spune — cel puţin pentru moment — că seria lor s-a

epuizat. Caracterele care apar acum sînt de tip local și anecdotic : un jucător de cărți, o cochetă de provincie, o burgheză sclavă a modei, o femeie intrigantă, un îndrăgostit ridicol ș. a.

Totuși, genul continuă să fie viu, productiv, variat. Comedia va putea să reflecte aspecte de seamă ale stărilor de spirit din societatea vremii. Se împletesc în ea și se amalgamează trei filoane : teatrul trupelor de italieni cu fantezia lor ascuțită, spumoasă și cu meșteșugul improvizației pitorești, teatrul de bîlci cu nota lui de frondă, de satiră și de revărsare populară, precum și tradiția înscrisă de la Molière încoace la Théâtre Français.

Regnard[1] știe să placă, să amuze ; verva ce emană din comediile sale se comunică direct spectatorului. Ca putere de a provoca rîsul el îl întrece pe Molière. Situațiile sale, însă, nu exprimă în mod autentic viața ; au *spirit*, nu și *adevăr*. S-ar spune că tot ce acest autor cerea unei comedii era să procure bună dispoziție, o stare sufletească de agrement vesel. Jucătorul său de cărți *(Le Joueur)*, element mai mult de vodevil decît de dramă, e un personaj amuzant, dispus să-și schimbe sentimentele după cum pierde sau cîștigă la joc. Și în celelalte comedii — *Distratul (Le Distrait), Întoarcerea neprevăzută (Le Retour imprévu), Legatarul universal (Le Légataire universel)* — autorul își menține personajele la același nivel : nu individualități marcate, ci mai mult siluete spirituale, în parte verosimile și în parte neverosimile, dintr-o lume interlopă de șireți și

[1] Jean-François Regnard a trăit între anii 1655—1709. Și-a început cariera de dramaturg prin a scrie pentru repertoriile de la Théâtre Italien. Mai tîrziu se va orienta către Théâtre Français, căruia îi va rămîne credincios pînă la sfîrșit.

profitori, în goană continuă după voluptăţi şi soluţii de viaţă uşoară.

Lesage[1] are meritul de a fi dat la iveală un personaj nou : Turcaret. Parvenit, lipsit de scrupule, cumpără pe preţuri de nimic tot ce e de vînzare, şi vinde pe preţuri mari tot ce găseşte cumpărători. *Omul* exista pentru el doar în măsura în care poate găsi în acesta o sursă de beneficii, un fond de exploatat ; lui, însă, înţelege să-şi acorde oricîte plăceri cu putinţă. Comedia — în ciuda atîtor situaţii vesele din ea — este totuşi tristă ; ne înfăţişează o lume stranie, fără onestitate, în care unii se fură pe ceilalţi, o continuă împletitură de viclenii. Cuvintele de încheiere ale valetului Frontin — «Iată sfîrşită cariera domnului Turcaret ; a mea, acum, se pregăteşte să înceapă !» — au o semnificaţie aparte ca rezonanţă socială şi ca putere anunţătoare a unor evenimente contemporane.

Momentul de culme al *comediei de spirit* va fi cel înscris de Marivaux[2]. Om de spirit,

---

[1] Alain René Lesage (1668—1747) a compus multă vreme pentru teatrele de bîlci (Foire Saint-Germain şi Foire Saint-Laurent). Toate peste cele o sută de piese pe care le-a scris cu această destinaţie s-au pierdut. *Turcaret*, capodopera sa dramatică, a văzut lumina rampei la Comedia Franceză.

[2] Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763) a făcut studii de drept. De la început, Parisul l-a sedus. Simţea că nu şi-ar fi putut întemeia rostul vieţii în altă parte. În saloanele d-nei de Lambert şi d-nei de Tencin şi-a desăvîrşit formaţia de lume. În scris a încercat diferite genuri — critică, eseu, reflecţii literare şi morale — pînă a-şi găsi vocaţia adevărată. Multă vreme, s-a împăcat greu cu actorii de la Comedia Franceză ; dicţiunea afectată a acestora, precum şi respectul lor habotnic faţă de regulile clasice păreau contrarii faţă de nota comediilor lui. Comedienii italieni — cel puţin într-o perioadă de început — îi traduceau mai bine intenţiile. De altmin-

inteligent, inventiv, știe să redea din atmosfera saloanelor arta conversației și coloritul sclipitor al replicilor. Fie și în momentele de contrariere sau de criză din viața sa, spre deosebire de atîția contemporani care cultivau cu preferință spiritul polemic, va stărui într-o loialitate egală a ideilor și a sentimentelor sale, neînțelegînd să se slujească vreodată de ele în acte de nemulțumire sau de vindicația personală. Replica pusă în gura unuia din personajele sale îl caracterizează : «Du-te ! În lumea asta e nevoie să fii puțin prea bun, ca să poți deveni atît cît trebuie !».

Marivaux împrumută doar puțin din viața curentă. Nu se gîndește, neapărat, să oglindească situații sociale ori să corecteze moravuri. Aduce pe scenă oameni, pe care nu am simți nevoia de a-i situa într-o țară sau alta, pe care nu știm dacă i-am putea întîlni curent în viață. Cameriste spirituale, ingenioase, la fel de binecrescute ca și stăpînele lor ; nici o distanță — de stil, de ținută, de valoare personală — între valeți și stăpîni ; mame tot atît de tinere sufletește ca și fiicele lor ; tați care în notă simpatică și jucăușe întind copiilor lor curse delicate ale inimii ; mișcările tuturor acestora decurg ușor, aerian, într-un amestec direct de visare și realitate, slujind și apărînd de regulă o dulce aventură a dragostei.

---

teri, în persoana unei actrițe din compania italienilor, Sylvie, a găsit interpreta ideală a genului ce se pregătea latent în spiritul său. Sfîrșitul i-a fost trist și a trecut în epocă aproape neînregistrat.

Cităm din opera sa dramatică : *Annibal* (1720), o tragedie nefericită ; *Arlequin cizelat de dragoste (Arlequin poli par l'amour)*, primul succes comic ; *Prima suferință a dragostei (Surprise de l'amour)*, comedia care îi anunță geniul ; *Jocul dragostei și al hazardului (Le Jeu de l'amour et du hasard)*, *Falsele confidențe (Les Fauses confidences)*, capodoperele.

Piesele lui Marivaux, ca esență, seamănă unele cu celelalte. Diferă, în procesul incipient al dragostei dintre doi tineri, doar natura obstacolului pe care aceștia trebuie să-l treacă. Se înaintează, dar nu cu pași mari, ci încet, cu ezitări și chiar dări îndărăt, totul într-o dantelare plină de grație și de spumă. Cei doi parteneri se iubesc ; dar nu pot sau mai bine zis nu vor să-și mărturisească aceasta. Sînt și spontani, și reținuți. Vor ieși din încurcătură, fără abdicări propriu-zise din partea unuia sau a celuilalt, la capătul unor ciocniri pe cît de prelungite, pe atît de discrete și promițătoare de fericiri. Acesta este, de fapt, *marivaudage*-ul : o arenă a jocului galant, cu mii de pași făcuți parcă pe o singură frunză, cu inițiative delicate care lăsînd impresia că închid inimile în realitate le întredeschid, cu o plăcere a personajelor de a-și vorbi în așa fel încît să exercite unele asupra celorlalte atracții ca de fruct oprit.

În comediile lui Marivaux, așa cum contează *îndrăgostiții*, contează și *dragostea* în sine. D'Alembert, într-un elogiu făcut scriitorului, îi atribuie acestuia cuvintele : «...M-am străduit să deslușesc în inima omenească toate cutele unde se poate ascunde dragostea, atunci cînd acesteia îi este teamă să se arate ; oricare dintre comediile mele are drept scop s-o facă să iasă din aceste cute...». Autorul evită sentimentalitatea dulceagă ; preferă manifestările inteligenței, încrucișările de spirit. Mînuiește cu o rară abilitate manifestările dragostei incipiente, cu rețeaua acesteia de ocoluri, ascunzișuri, rețineri, îndrăzneli timide, naivități, stări de perplexitate ș.a.

Elementul feminin deține în comediile lui Marivaux o situație de privilegiu. Femeile al-

cătuiesc aici apariţii seducătoare. Au in ele un amestec delicios, irezistibil, de cochetărie, naivitate, surîsuri cuceritoare, rezervă şi îndrăzneală, mîndrie şi abdicări produse însă pe nesimţite, bun-simţ şi fantezie.

În jocul spumos al acestor comedii găsim totuşi şi anume teze sau opţiuni, toate venite din inimă, dintr-un fond de bunătate personală, nu mai puţin şi dintr-un context psihologic al epocii. Respirăm o notă de simpatie contagioasă, tinzînd să devină universală. Plutim într-o atmosferă de încredere în oameni şi omenesc. Fiecare om poate avea măcar unele merite, poate valora ceva. Ceea ce imprimă o calitate este meritul, nu averea sau condiţia de naştere. E vorba de trăsături de care ne legăm, cu atît mai mult cu cît sînt propuse fără ostentaţie declamatorie, ci cu simplitate, cu punerea în lumină a sensibilităţii omeneşti.

Criticile nu au lipsit şi nici nu vor lipsi. S-ar putea ca acele nesfîrşite înconjururi să ne comunice şi un sentiment de oboseală, cu atît mai mult cu cît în mersul acţiunilor putem prevedea de la început ceea ce se va întîmpla în deznodămînt. Aceasta, însă, nu umbreşte meritele. Rareori, ca în comediile lui Marivaux, o mai ascuţită analiză a sentimentelor umane, întregită cu tot atîtea evoluţii spirituale ale inteligenţei, cu semne de încredere în natura afectivă umană, parcă şi cu o presimţire în ce priveşte anume prejudecăţi ce aveau să se prăbuşească. Şi, în genere, un fond democratic, cu toată aparenţa de afectare şi colorit aristocratic.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în centrul creaţiei comice franceze îl vom găsi

pe Beaumarchais[1]. Și-a expus o primă concepție dramatică în scrierea *Încercare asupra genului dramatic serios (Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767). Rîsul în teatru — ni se spune aici — ar putea să devină cîteodată steril și imoral. E nevoie, pentru a veni în ajutorul spectatorilor, să aducem pe scenă și nefericiri ale oamenilor, creînd în jurul lor un climat de emotivitate. Nu trebuie ca subiectele istorice să devină obsesie. E preferabil ca piesele să fie scrise în proză ; astfel, adevărul lor simplu și corespondența lor cu natura vor putea să se realizeze mai în voie.

---

[1] Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799) a practicat mai întîi meseria de ceasornicar, urmînd astfel profesiunea paternă. Farmecul fizic, natura pasională și vioiciunea de spirit i-au deschis drum în viața de lume. Urmărea avere și glorie, ceea ce l-a determinat să intre și în sfera oamenilor de afaceri. A debutat în literatură, fără strălucire, cu *Eugenia*, dramă burgheză, construită după sistemul preconizat de Diderot. Nici drama următoare, *Cei doi prieteni (Les deux Amis)*, n-a avut succes. O seamă de implicații judiciare, în legătură cu rețeaua sa de afaceri, i-au pus în mișcare spiritul polemic. Iată un pasaj din autoapărarea pe care și-a făcut-o în *Memorii :* «...Sînt un cetățean, adică nu sînt nici curtean, nici abate, nici gentilom, nici financiar, nici favorit, deci nimic din ceea ce constituie azi putere. Sînt un cetățean, adică aceea ce trebuia să fiți de acum două sute de ani, și ceea ce veți fi poate peste douăzeci de ani.»

La premieră, la Comedia Franceză în 1772, *Bărbierul din Sevilla* nu a stîrnit mari aplauze. În schimb, *Nunta lui Figaro* — după ce mai întîi programarea ei a întîmpinat numeroase rezistențe, administrative și politice, a constituit un triumf.

La izbucnirea Revoluției, Beaumarchais, s-a dovedit depășit de evenimente. Ultima sa dramă, *Mama vinovată (La Mère coupable)* a fost de-a dreptul un eșec. Ultimii ani — încărcați de compromisuri, de eșecuri în afaceri, de încercări nereușite în a reveni la suprafață, de infirmități fizice — i-au fost ani de amărăciune.

Dar, cu simţul său realist ca şi cu instinctul său de teatru, Beaumarchais şi-a dat seama că trebuie să părăsească genul comediei serioase, pentru a reveni pe drumurile umblate de Molière. Cele două capodopere ale creaţiei sale dramatice, *Bărbierul din Sevilla (Le Barbier de Séville)* şi *Nunta lui Figaro (Le Mariage de Figaro)* se leagă de această cotitură. Le putem privi sub diferite unghiuri, fiecare din acestea cu nota sa constitutivă şi cu partea sa de semnificaţii.

Remarcăm galeria de caractere. Zugrăvirea acestora e făcută cu trăsături pe cît de sigure tot pe atît de capabile să exprime nuanţa şi mişcarea. Contele Almaviva — gelos din orgoliu, libertin incorigibil, blazat, incapabil de vreun alt interes dincolo de limita plăcerii personale, dominat cu sterilitate de amorul propriu — repetă cu toate femeile comedia sentimentului. Rozina, continuînd să fie îndrăgostită de soţul său, încearcă totodată şi o altă atracţie, aceea spre *dragostea în sine*, cu învăluirea ei în visuri şi experienţe periculoase. Suzana, în contrast cu melancolia oarecum dulceagă a stăpînei sale, denotă o natură robustă, veselă, aplecată ca simplitate şi naturaleţe spre dragoste şi fericire. În fiinţa lui Cherubin îndrăzneala inconştientă a tinereţii se împleteşte graţios cu naivitatea novicelui. Figaro, în prima comedie, se arăta destul de dispus să-şi închirieze serviciile, şi ca prieten al îndrăgostiţilor dar nu mai puţin şi pentru unele profituri concrete. Cealaltă comedie, însă, ni-l va înfăţişa într-o postură de maturizare sufletească. Îşi apără drepturile de îndrăgostit şi de om în conştiinţa căruia s-au aprins o seamă de lumini. Îl tratează pe conte, rivalul său, ca pe un egal ; la ameninţare răspunde prin ameninţare ; im-

pune prin curaj, prin sentimentul de mîndrie personală, prin hotărîrea sa de a înfrunta în notă revoluționară prejudecăți, trufii și privilegii.

Înfruntarea dintre Figaro și contele Almaviva denotă și un sens politic. Ordinea socială existentă — cu implicațiile ei politice și morale — este pusă în discuție. Contele, invocînd practici feudale, înțelege să pună justiția în slujba capriciilor și goanei lui după voluptăți. Opunîndu-i-se, Figaro are de partea lui meritul, inteligența, dreptul, precum și o relativă onestitate. Putem admite că în manifestările sale se întrevedea ceva din spiritul de revoltă al oamenilor din starea a treia. Revendică libertatea ideilor, a cuvîntului, a scrisului ; protestează împotriva inegalității sociale. Peste diferite instituții reprezentînd vechiul regim — nobilime, justiție, autoritate, diplomație — se așterne sarcasm și ridiculizare. Auzim replici de natură să reflecte poziții ideologice ale secolului : «...un nobil ne face destul bine, dacă nu se apucă să ne facă rău...» ; «...domnilor nobili, v-ați dat osteneala să vă nașteți, atît și nimic mai mult !» ș.a.

Totuși, să nu-i atribuim lui Figaro numai virtuți ! Reprezintă într-adevăr un spirit nou, dar poate și ceva din acea categorie de ambițioși și întreprinzători, dispuși ca în cadrul situațiilor ivite să dea asalturi pentru a cuceri putere, bani, carieră, publicitate. Dar, pe deasupra acestei ipostaze, ceea ce contează este că s-a produs o deschidere de natură să marcheze în istoria comediei cu semnificații politice un moment caracteristic. S-a spus — nu fără dreptate — că premiera *Nunții lui Figaro* a prefațat cucerirea Bastiliei și *Declarația drepturilor omului*.

5. Un gen nou: drama burgheză. Diderot

Ne aflăm într-o epocă în care cauzele sociale primează asupra celor literare. În teatru, fenomenul va deveni tot atît de vizibil ca și în celelalte direcții ale manifestării artistice. Ideea de învățămînt moral și de propagandă filosofică sînt în continuă creștere. Preocuparea propriu-zis estetică va rămîne în umbra acesteia. Sentimentul revoluției este în aer. Din ce în ce mai mult, mai apăsat, scriitorii își simt misiunea de a deveni directori de conștiință și interpreți curajoși ai noilor aspirații sociale. Dramaturgilor, în special, le-ar reveni datoria de a se găsi în fruntea plutonului. Într-adevăr — se afirmă în opinia vremii — au fost epoci în care teatrul a slujit opresiunea, linguşind pe tirani, ironizînd virtuțile, apărînd privilegiile; de astă dată, însă, teatrul va trebui să-și însușească spiritul luminilor, să se devoteze progresului moral, să se apropie de forma și idealurile de viață ale claselor ținute pînă nu demult în întuneric.

Se aud, în acest sens, din ce în ce mai multe glasuri doctrinare. Aproape toate proclamă imperfecțiunea teatrului francez de pînă atunci. În lista lor putem număra nume ca acestea: Voltaire, J.-J. Rousseau, Destouches, Grimm, Mercier, Marmontel și — cu deosebire — Diderot. Merită să amintim — rezumativ — cîteva din argumentele și punctele de vedere intrate în această dezbatere.

Genurile ilustrate de Corneille, Racine și Molière nu mai corespund cu spiritul vremurilor noi și cu aspirațiile generale ale publicului. Se considera că nici în trecut aceste genuri nu fuseseră perfecte; cu atît mai mult, azi, imperfecțiunile lor vor ieși la iveală. În tragedii: evenimente înlănțuindu-se într-alt fel decît în

lumea morală propriu-zisă, personaje care se deosebesc radical de semenii lor din umanitatea obişnuită, totul cu pompă şi sonoritate de sistem, într-o ambianţă de convenţii reci şi construcţii savante lipsite de orice suport natural. În comedii, la fel : mult discurs şi puţină acţiune, demonstraţii de fineţe şi de ingeniozitate gravitînd mai mult spre abilitatea poetului decît spre conţinutul lucrului reprezentat, goană după străluciri şi efecte, sentinţe care de fapt valorează mai puţin decît un sentiment anumit, lipsă evidentă şi chiar lipsă totală de adevăr, de la textul dramatic propriu-zis pînă la detaliile punerii în scenă.

La toate acestea, trebuie să adăugăm întărirea pe care putea să le-o aducă voinţa de afirmare crescîndă a burghezimii. Tragedia şi comedia — se va spune în mod apăsat — se adresau doar unui public restrîns, cu predominanţă nobilitară. Destui poeţi, cu aplecarea lor spre judecăţi venite numai din «lumea burgheză», şi-au ignorat adevărata lor misiune. Tragedia — se afirmă mai departe — s-a obstinat «să trezească cenuşa regilor», în ce priveşte comedia, aceasta s-a aplecat asupra oamenilor de condiţie medie, nu pentru a-i înţelege, pentru a le descoperi şi lor calităţi sufleteşti şi morale, pentru a străbate cît de cît în fondul lor de umanitate, ci cu deosebire pentru a-i ironiza, şi a-i da pradă unor derîderi prezumţioase sau unor pretenţii de falsă superioritate. Între aceste două genuri extreme există un spaţiu imens, putînd să adăpostească în el fapte din nenumărate direcţii ale vieţii.

E nevoie, deci, ca în teatru să se constituie şi un al treilea gen, cu mai largă respiraţie socială şi morală, capabil să regenereze cadrele clasice, fără ca prin aceasta să se meargă în totul la amendarea şi înlăturarea lor. Mai pre-

cis: un gen care să împrumute şi să asimileze substanţe atît din tragedie cît şi din comedie, fiecare din acestea avînd prin chiar natura lor destulă putere de a sesiza şi exprima cu sinceritate convingătoare trăsături autentice ale omenescului şi ale vieţii. Iată premisele; o dată puse în mişcare, vor duce la constituirea unui gen nou: *drama*. Sub raport social, apariţia ei avea să reprezinte o realizare teatrală a idealului burghez.

Aşa-numita «*comédie larmoyante*» (în traducere aproximativă: «comedie lăcrimantă») a marcat o formă de tranziţie. Ideea de bază: comedia trebuie să solicite acea sensibilitate emotivă care există în fiecare din noi, corectîndu-ne sufleteşte şi ajutîndu-ne să devenim mai buni. De aici, şi tema centrală: să ne aducă pe scenă oameni pe care împrejurările i-au îndepărtat de la virtutea lor naturală, dar la care vor izbuti să se reîntoarcă, nu numai prin voinţă dar şi prin *instinctul* lor bun. Nivelle de la Chaussée (1692—1754)[1], principalul reprezentant al genului, ne-a dat în piesele sale *Mélanide, Guvernanta (la Gouvernante)* stăruitoare pledoarii pentru moderaţie, virtuţi domestice, măsură, înţelepciune simplă clădită pe modestie şi respectul datoriei.

Dar adevăratul arhitect al dramei a fost Diderot[2], materialist cu gîndire filosofică,

---

[1] Există păreri care atribuie *acestui* autor adevărata paternitate a dramei burgheze. Dacă în epocă a rămas în umbra lui Diderot — ni se spune mai departe — e pentru că spre deosebire de contemporanul său avea o fire mai modestă, ferindu-se să proclame la orice pas: «Faceţi loc noutăţilor!».

[2] Denis Diderot (1713—1784), filozof şi scriitor, critic de artă, spirit universal, unul din marii reprezentanţi ai iluminismului francez, întemeietorul şi coordonatorul principal al *Enciclopediei*. Ideile sale

realist în concepţia lui literară. Reunea în judecăţile lui atît elemente teoretice de estetician, cît şi criterii practice ale omului de teatru. Stăruia în convingerea că în teatrul francez — frămîntat de concurenţa cu trupele italiene, ca şi de o anume perseverenţă a formelor clasice — trebuia să se introducă o ordine nouă. Adevăr şi simplitate — iată ceea ce noul teatru va trebui să aibă în vedere. La ce ar folosi să eternizăm pe scenă personaje fabuloase şi istorice ? Contemporanii au şi ei dreptul să fie reprezentaţi pe scenă, cu aerul lor firesc, cu viaţa lor obişnuită, cu costumul de toate zilele, cu sentimentele lor curente şi cu limbajul lor natural. Nu prin sentinţe ori analize savante pot fi înfăţişate caractere ; *situaţiile*, acestea pot cu adevărat să le scoată în lumină.

Nu e destul ca spectacolul de teatru să amuze ; mai presus de aceasta, el trebuie să *instruiască*. Fondul moral, departe de a dăuna acţiunii, îi poate ajuta. Marele judecător rămîne publicul ; emoţia pe care o piesă o poate produce în sufletele spectatorilor e mai revelatoare decît mulţimea discuţiilor şi comentariilor la care a dat sau va da naştere. Nici tragedia, şi nici comedia, în forma lor tradiţională, nu ar putea să se apropie de problemele de viaţă ale lumii burgheze, cu virtuţile ei domestice şi înţelepciunea sa liniştită ; drama, în schimb, va fi singura în măsură să repare această lacună. E necesar ca în teatru să re-

---

despre teatru apar în scrierile : *Discurs asupra poeziei dramatice (Discours sur la poésie dramatique), Trei convorbiri despre „Fiul natural“ (Trois entretiens sur le „Fils naturel“), Eseu asupra poeziei dramatice (Essai sur la poésie dramatique)*, articolele corespunzătoare din *Enciclopedie* ş.a.

vină simplitate, naturaleţe, proporţie între discurs şi acţiune, evenimente reale, situaţii din acelea care se pot ivi în existenţa fiecăruia din noi, făcîndu-ne să tremurăm şi pentru alţii aşa cum am tremura pentru noi înşine.

În două piese, *Fiul natural* (*Le Fils naturel*, 1757) şi *Tatăl de familie* (*Le Père de famille*, 1760), Diderot, situîndu-se la distanţă egală între tragedie şi comedie, a ţinut să-şi ilustreze practic vederile sale teoretice. A reuşit doar în parte ; e vorba de piese mici, cu discursuri, exclamaţii ca şi apostrofe, cu invenţii romaneşti, destul de emfatice şi declamatorii, deşi intenţia autorului era tocmai contrarie. Pe scenă nu s-au impus nici în vremea lor, cu atît mai mult după aceea. Nu e însă mai puţin adevărat că semnalul dat contează ; nimic din ceea ce se va petrece de acum înainte în destinul dramei nu va rămîne în afara acestor date şi orientări iniţiale.

S-a spus adesea — cu mai multă sau mai puţină îndreptăţire — că din punct de vedere strict literar drama burgheză gîndită de Diderot şi de şcoala lui nu ar prezenta decît o valoare mediocră. Pe de altă parte, se recunoaşte că influenţa ei atît asupra teatrului francez cît şi asupra teatrului străin a fost remarcabilă. Melodrama, drama istorică, precum şi drama cu caracter socialo-moralizator îi datorează mult. Dramele lui Diderot — ca şi ale altor autori din aceeaşi familie spirituală : Sedaine, Mercier, Falbaire — s-au bucurat în epocă de traduceri repetate în limbile germană, engleză, italiană şi olandeză. În Germania, mai cu seamă, nici Lessing şi nici Goethe nu au ezitat să recunoască în ce măsură gîndirea de teatru a lui Diderot le-a fost de folos.



6. Teatrul italian

După explozia dramatică din secolul al XVI-lea, prelungită și într-o parte din secolul următor, s-a petrecut în teatrul italian, pînă către jumătatea secolului al XVIII-lea, o lungă perioadă de criză. *Commedia dell'arte,* într-adevăr, continua ca divertisment și ca un fel de inerție tradițională să se bucure de simpatia publicului. Un gen nou, în curs de constituire, *opera,* trezea de asemenea interes. Dar ce trebuie să subliniem, în teatrul secolului al XVIII-lea, este un fenomen de renaștere slujit de patru nume mari ale literaturii naționale: Metastasio, Goldoni, Gozzi, Alfieri.

M e t a s t a s i o[1], ca poet de curte timp de cinci decenii, în serviciul Mariei-Tereza și lui Carol al VI-lea al Austriei, era ținut să compună librete, cantate pentru diferite serbări oficiale, versuri care să celebreze tot felul de evenimente, de la aniversări, nașteri și căsătorii princiare pînă la victorii în războaie ori încheieri de tratate politice. Sarcină ingrată, grevată de conformism și artificii, căreia însă poetul va izbuti ca prin credința și inteligența lui artistică să-i imprime grație, măsură, eleganță, în plus și o seamă de semnificații mai de adîncime, mergînd pînă la constituirea unei mici revoluții literare. Mai precis: sub pana lui Metastasio, *libretul de operă* (ceea ce ita-

---

[1] Pietro Metastasio (pseudonimul lui Pietro-Antonio Domenico Bonaventura Trapassi) a trăit între anii 1698—1782. Începutul vieții i-a fost agitat: abate fără vocație, complicații sentimentale, atracție irezistibilă pentru mondenitate, celebritate facilă prin darul de improvizație poetică și aplauze de saloane. Trebuind să se expatrieze din Italia, în urma unei intrigi amoroase, va găsi refugiu la curtea imperială din Viena, unde pînă la moarte s-a aflat în serviciul acesteia.

lienii numesc adesea *dramă lirică* sau *melodramă)* va căpăta înfăţişări şi înţelesuri de gen dramatic nou.

Drama muzicală, în genere, încă tributară gustului din *seicento*-ul italian, lăsa ca textul poetic să rămînă în umbra muzicii şi a spectaculozităţii. Metastasio, ca reformator, îşi va impune să restabilească drepturile poeziei, instituind o corespondenţă mai egală între aceasta şi partea muzicală. Opera — ni se spune — nu se poate conjuga cu încetineala solemnă şi arhitectonică a tragediei ; altele, deci, vor putea să fie căile ei de dezvoltare. Intriga trebuie să fie bogată, implicînd regiuni geografice şi situaţii istorice cît de variate, eventual împletind elemente corespunzătoare din diferiţi autori. E nevoie, de asemenea, ca sentimentului de dragoste să i se imprime reliefuri aparte, strălucire şi patetism. Şi, oricum, efectul moral e de rigoare ; va fi cu atît mai bine dacă spectacolul virtuţii nefericite ori persecutate ar putea să inspire publicului oroare de viciu şi injustiţie. Personajul Didonei — de exemplu, în piesa cu acelaşi nume — înmănunchiază elemente din Vergiliu, Ovidiu, Tasso ş.a., dar într-un mod aparte, cu reminiscenţe clasice ca şi cu tot atîtea trăsături contemporane, cu înălţimi de simţire ca şi cu coborîri pasionale sub demnitatea umană, uneori pe registre tragice şi alteori cu alunecări groteşti în comedie, totul cu o teatralitate făcută să stîrnească dintr-o dată sufragii şi adeziuni populare.

Poetului i s-au adus critici : intrigă uniformă, dialog devenind incolor tocmai prin excesul lui de vivacitate, abuz retoric de frazeologie italiană, versificaţie facilă ş.a. ; nu se poate contesta, însă, că nota de rafinament, de eleganţă şi de învăluire comunicativă din textele sale era o condiţie necesară pentru cores-

pondenţa acestora cu expresia muzicală. În genul minor pe care şi l-a ales, Metastasio şi-a depăşit înaintaşii. *Libretul* — în mentalitatea italiană — are afinităţi profund naţionale ; sub acest raport, Metastasio se poate număra printre poeţii reprezentativi ai spiritului italian.

În centrul epocii se situează G o l d o n i[1], figură tutelară a teatrului şi a literaturii italiene moderne. Nu era un speculativ, deşi în *Memorii* şi în diferite studii şi-a analizat pe larg punctele de vedere ; s-a şi ferit — pe cît i-a fost cu putinţă — să devină. Îl interesa în schimb să observe natura. O constatare simplă, autentică, directă, îi părea preferabilă oricărei construcţii imaginative. «Ma-

---

[1] Carlo Goldoni (1707—1793) şi-a dovedit încă din copilărie o aplecare ireversibilă spre teatru. Studiile juridice — pe care sub presiunea familiei le-a dus pînă la capăt — nu l-au interesat. Nu l-au interesat nici alte activităţi, care de altminteri i s-au oferit cu generozitate. De fiecare dată, atracţia spre teatru a fost mai puternică.

Viaţa şi creaţia scriitorului se leagă de Veneţia, aflată acum — în secolul al XVIII-lea — într-o vădită decadenţă. Crizei politice şi economice din vestita cetate îi corespundea şi una morală. Veneţia, acum — într-un perpetuu carnaval, cu abundenţă de serbări publice, baluri şi viaţă de lume, cu tronări ale curtezanelor, cu prelungiri ale acestor stări de lucruri capabile să tulbure pe alocuri chiar liniştea căminelor burgheze — părea un fel de cazino al Europei, susceptibil oricînd să cadă victimă diferitelor porniri invadatorii. Atît ca zugrăvire de fapte, cît şi ca intenţie moralizatoare, opera lui Goldoni va constitui un document al acestei situaţii.

Reforma încercată în teatru de Goldoni va provoca împotriva lui rezistenţe, proteste şi cabale. Dezamăgit, autorul s-a exilat la Paris, unde cîtăva vreme a fost salutat ca un restaurator al teatrului italian.

Revoluţia Franceză l-a găsit nepregătit spiritualmente pentru a înţelege gravitatea evenimentului. Un timp, a cunoscut mizeria. A murit bătrîn, în tristeţe, a doua zi după ce i se restituise pensia.

rea artă a poetului comic — preciza el însuși — este aceea de a se apropia în totul de natură și de a nu se îndrepta niciodată de ea.» Într-o țară ca Italia, cu o vastă tradiție a declamației convenționale și a retoricii de tip academic, scriitorul aspira să aducă în artă o imagine obișnuită a vieții, să lase să vorbească faptele, să dea cuvîntului conținut și expresie, să reducă manierismul idilei arcadice, să înfățișeze caractere, dar această înfățișare nu prin înșirări de trăsături abstracte, ci prin jocul neprefăcut al situațiilor.

Commedia dell'arte — cum am mai spus — continua să se afle în principala favoare a publicului italian. Departe de Goldoni gîndul de a desconsidera gustul tradițional al acestui public ori de a ignora în totul virtuțile improvizației. Înțelegea însă să vină cu o seamă de corectări salutare, de natură să refacă ordinea, echilibrul și demnitatea comediei. Mai precis : nu convenții care să fi devenit stereotipe, nu veșnice improvizații cu alunecări inerente în grotesc și vulgaritate, nu joc actoricesc de tip funambulesc, ci un teatru în care să se ajungă la restaurarea sensului literar, la respectarea textului scris, la mai mult studiu psihologic în conturarea personajelor și, oricum, la o înlocuire a măștilor și a costumului de bîlci cu fizionomii mai corespunzătoare personajelor reprezentate. Nu e nevoie să explorăm domenii fantastice ; situațiile cele mai obișnuite ale vieții — tocmai acestea — pot fi în măsură să pună în lumină caractere, să ne ajute la descoperirea și definirea lor.

Goldoni a scris pentru teatru două sute de piese : tragedii, drame, comedii, piese de canava, farse, intermezzo-uri ș.a. Semnificative, cu adevărat, sînt comediile. Găsim în acestea o mare varietate de intrigi și situații, galerii

întregi de personaje populare, spirit de observație, vioiciune și mișcare contagioasă, dialoguri vii, limbaj simplu, în totul o cuceritoare comunicativitate a naturaleței. Realizarea — putem spune — nu este întotdeauna egală. Studiul caracterelor — de exemplu — e purtat la suprafață; unele titluri anunță și promit mult — *Avarul, Risipitorul, Lingușitorul, Jucătorul, Impostorul* —, dar în realitate rămîn la suprafață, nu se ridică peste nivelul unor comedii de intrigă. Unde însă Goldoni excelează, dîndu-ne putința să facem cunoștință cu adevărata față a teatrului său, este în comedia de frescă a mediului ambiant, amuzantă ca aparență, moralizatoare în fond. În *Hangița (La locandiera)*, prin personajul Mirandolinei — o Colombină din comedia cu măști adusă pe portative de comedie substanțială — triumfă bunul-simț popular. *Evantaiul (Il ventaglio)* ne pune în față adevărul că și într-un fapt divers pot exista și pulsa semnificații. Defectele și calitățile burghezului venețian sînt privite în *Bădăranii (I rusteghi)*, nu numai cu ironie necruțătoare, cît și cu note afective de înțelegere sau de temperanță față de vicisitudinile omenescului natural. E limpede că Goldoni nutrește o simpatie aparte pentru virtuțile burgheziei; îi vede însă și defectele. Între o categorie de nobili ratați, decavați, deformați sufletește de sentimentul importanței ori al blazonului, și o categorie de burghezi aspirînd cu suficiență și prostie spre pretenția nobilitară, ironia sa sancționatoare va gravita cu preferință spre aceasta din urmă.

Numeroși comentatori l-au asemănat pe Goldoni cu Molière; el însuși, Goldoni, a lăsat a se înțelege că în sinea sa nu-i displăcea o astfel de apropiere. Comparația, totuși, rămîne discutabilă. Goldoni nu a străbătut, ca Molière,

pînă în fibrele de adîncime ale naturii umane în general ; a rămas mai mult un pictor de moravuri, privind cu deosebire lumea veneţiană a secolului. Contează la el coloritul, verva, prospeţimea impresiilor, ascuţimea unor replici şi dialoguri, totul în stare să propage bună dispoziţie, dragoste de viaţă şi încredere în omenescul comun, nu însă prin meditaţie şi coborîri concentrate în noi înşine, ci prin robusteţe sufletească neprefăcută, prin euforiile simple şi edificatoare ale bunului-simţ natural.

Carlo Gozzi[1] a intrat într-un puternic conflict literar cu Goldoni. Pleca de la ideea că «naturaleţea» şi «adevărul» cerut şi practicat de acesta în comediile lui sînt în detrimentul poeziei. Adesea, reprezentarea realităţii ar putea să alunece în vulgaritate. Romanţiozitatea, gigantescul, arlechinul, miraculosul, fantasticul, feericul de basm — toate acestea sînt mai aproape de poezie, o pot sluji mai bine. Pînă la un punct, Gozzi admitea că în practicarea genului *commedia dell'arte* se iveau forme de mecanicism, cu alunecări cîteodată în trivialitate sau imoralitate. Totodată, *commedia dell'arte* îi apă-

---

[1] A trăit între anii 1720—1806, exclusiv la Veneţia. Împrejurările l-au silit să se afle de tînăr în căutarea existenţei. De la început — pe considerentul că literatura şi teatrul veneţian înoată în mediocritate — şi-a atribuit o datorie de reformator. Aplecarea sa spre polemică şi ironie muşcătoare l-a întreţinut cu atît mai mult în această acţiune. Viaţa i-a rezervat multe amărăciuni şi decepţii ; aceasta nu l-a împiedicat însă de a persevera pînă la sfîrşit în apărarea convingerilor sale.

Timp de 27 de ani, a furnizat trupelor de teatru, în special aceleia a arlechinului Truffaldini Sacchi, mai multe zeci de compoziţii dramatice. Cele mai bune sînt aşa-numitele «fiabe» (teatru *fiabesc*, feerii teatrale) scrise între anii 1761—1765. Cităm dintre acestea : *Iubirea celor trei portocale, Corbul, Principesa Turandot.*

rea drept o glorie națională a Italiei, nu mai puțin și un mijloc inegalabil de a crea comunitatea publicului cu scena. De aici, în consecință, datoria de-a o apăra și a-i perpetua existența.

În raport cu realizarea lui Goldoni, acțiunea întreprinsă de Gozzi rămîne palidă. Acțiune prin salturi ; nepotriviri — adesea — între principiile afișate și construcția sa dramatică propriu-zisă ; preferința dată fantasticului, într-o epocă în care simțul realității își impunea cu autoritate drepturile ; prea multă parodiere, în lupta cu adversarii săi de idei ; încercarea de toscanizare (toscanul : dialectul de bază al limbii italiene literare), totodată impresia că poate rămîne popular ; apărător al tradiției, nu mai puțin și veleități de inovator ; toate acestea sînt aspecte care au interesat pe contemporani, care în mod episodic i-au adus lui Gozzi unele cîștiguri de cauză, dar care în curgerea vremii s-au perimat.

Vittorio Alfieri[1] și-a impus și el o misiune de reformator, în special privind restaurarea tragediei și integrarea acesteia în datoria națională și aspirațiile de viață ale poporului italian. Se declara împotriva romanes-

---

[1] A trăit între anii 1749—1803. A debutat ca autor tragic în 1774, cu *Cleopatra*. Găsim aici ideea care de altminteri va stărui într-o bună parte a creației sale de teatru : foamea de putere absolută îl poate duce pe individ pînă la a comite infamii chiar în mod gratuit. Călătoriile în mai multe țări europene l-au pus în legătură directă cu ideile vremii, în special cu aspirația cugetelor și a popoarelor la libertate. Cele mai cunoscute, din cele nouăsprezece comedii pe care le-a compus, sînt : *Antigona, Meropa, Virginia* și *Saul*. În aceasta din urmă — capodoperă a întregii creații tragice italiene — eroul este într-adevăr un tiran însetat de putere absolută, în același timp însă și un om cu trăsături sufletești de mare noblețe și putere morală de interiorizare.

cului ca și împotriva notei edulcorate de tipul Metastasio. Înțelegea să vorbească sever, adresîndu-se astfel cu intenție edificatoare unei Italii umilite și dominate de baionete străine. S-a preocupat să compună tragedie modernă perpetuînd totodată maniera greacă și readucînd în tragedia italiană ceva din simplitatea ei clasică. Își dădea seama că numai scormonind adînc sufletul uman se pot găsi subiecte pentru drame mari. Își spunea, nu fără o anume mîndrie : «în stil trebuie să se găsească mai mult sens decît în cuvinte».

Alfieri a crezut cu putere în vocația lui de reformator. Rămîne de văzut, însă, în ce măsură a și izbutit. S-a apropiat mult de Seneca și de poeții tragediei franceze, cîteodată pînă la a le deveni tributar. Există impresia că regula celor trei unități mai mult i-a dăunat decît i-a ajutat ; respectînd-o, s-a văzut adesea silit să înlocuiască episoade ale acțiunii prin conversații monotone și prelungite. Avea — fără îndoială — idei mari și generoase. Cîteodată, a izbutit să le facă și sesizante ; de cele mai multe ori, însă, versurile greoaie ori încărcate de artificii retorice le-au îngreunat comunicativitatea. Același lucru se poate spune despre teatralitatea lui, în aparență îndrăzneață, dar în fond clădită pe situații schematice ori de convenție, cu personaje concepute sumar și unilateral.

Totuși, pagina înscrisă de Alfieri în teatrul italian este memorabilă. Dramele lui, pline de patriotism, au avut ecou în cugetele contemporane și au contribuit la întărirea caracterului național. Istoria literară este unanimă în a-l considera singurul poet tragic al Italiei ; de asemenea, multe opinii îl numără printre arhitecții de seamă ai dramei moderne.

7. Teatrul rus. Fonvizin

Constituirea teatrului modern în Rusia a început să se schițeze către jumătatea secolului al XVIII-lea, sub o dublă influență literară: a clasicismului francez și a ideilor iluministe. Între precursori, cel mai reprezentativ a fost Sumarokov (1718—1777). În cele cîteva tragedii pe care le-a scris — *Horav, Hamlet, Aristono, Mîstislav ș.a.* — găsim substraturi politice, raportări la situații contemporane, implicații privind relația individ-societate, totodată și conflicte de ordin sufletesc și moral, în speță lupta dintre pasiune și rațiune sau dintre conștiința datoriei și dreptul la puțină fericire personală.

Capitolul comediei — în epocă — apare cu reliefuri aparte. Întîlnim mai multă apropiere de viața reală, cu zugrăviri de moravuri, cu intenții de critică socială și moralizare, în același timp cu ordonarea acțiunilor în mai multă și mai expresivă mișcare scenică.

În centrul acestei mișcări se situează Fonvizin[1]. Este considerat drept adevăratul întemeietor al comediei ruse. Marele model i-a fost Molière. Călătoriile și șederea în Franța i-au ascuțit simțul de observator al vieții de societate. Prima notorietate i-a adus-o *Brigadierul,* comedie cu intrigă complicată, în bună parte artificială, cu personaje lipsite de verosimilitate psihologică, cu personaje virtuoase opunîndu-se convențional altora vicioase, dar în genere utilă și semnificativă prin satira în-

---

[1] Denis Ivanovici Fonvizin (1745—1792) a debutat în literatura de teatru traducînd *Alzira,* tragedia lui Voltaire. Lectura *Brigadierului,* făcută în 1766 la Ermitaj, în prezența împărătesei și a întregii curți, i-a adus notorietate. Mai tîrziu, însă, cenzura oficială avea să-i procure decepții și suferințe.

dreptată împotriva galomaniei de care pătura suprapusă din timpul Ecaterinei a II-a se arăta larg stăpînită.

Capodopera, însă, o constituie comedia *Neisprăvitul* (1782). Satira de aici priveşte pe acei tineri din nobilimea de ţară care în loc de a-şi întregi educaţia militară şi cu puţină instrucţie intelectuală, aşa cum de altminteri îi şi obliga o lege instituită de Petru I, îşi petreceau timpul în chefuri, vînători, în voluptăţi fizice şi lenevie, aparent putînd să denote forme de inconsistenţă generoasă, dar în fond stăruind în egoism şi meschinării sufleteşti. Şi aici, personajele sînt situate simetric în două tabere, cea cu lumini şi cea cu umbre. Ne sînt însă înfăţişate cu un studiu psihologic mai adîncit, au în mişcarea lor mai multă naturaleţe şi, în plus, stau pe un fond problematic mai bine conturat. Ni se înfăţişează două lumi : una stăruind să rămînă moralmente în stare de barbarie, alta tinzînd spre perfecţionarea inimii şi a spiritului, cu argumente împrumutate mai mult sau mai puţin vizibil din Fénelon, Montesquieu şi J.-J. Rousseau. Fireşte, atîtea scene sau pasaje încărcate de sentinţe şi reflecţii filosofice nu ar mai putea să capteze cu totul bunăvoinţa spectatorului contemporan de teatru. În epocă, însă, această comedie a fost deschizătoare de drumuri.

Capitolul al XVI-lea

CLASICISMUL GERMAN

1. Lessing

Într-un moment cînd literatura germană părea un labirint, L e s s i n g[1] a venit cu idei clare, a limpezit drumuri, s-a dovedit un factor de regenerare. În această acţiune, teatrul, atît ca formă de militare spirituală în slujba

[1] Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) s-a format în direcţia enciclopedică: teologie, filologie, medicină, ştiinţe naturale, estetică şi critică de artă, teatru ş.a. Întruchipa gîndirea iluministă, mai ales în ce priveşte pledoariile acesteia pentru toleranţă şi desfiinţarea prejudecăţilor de orice fel. Întîlnirea cu Voltaire, la Berlin, a contribuit ca renunţînd la cariera universitară să se dedice filosofiei, literaturii şi jurnalismului. În 1766, Teatrul Naţional din Hamburg i-a solicitat serviciile, în calitate de consilier şi critic. Gîndirea pe care a desfăşurat-o în această activitate — înnoirea repertoriilor, formarea de actori, educarea publicului, datoria teatrului german de a-şi găsi modele la greci şi în creaţia lui Shakespeare — se reflectă în celebra *Dramaturgie de la Hamburg.*

În anii săi din urmă va reveni la cercetări de erudiţie. O serie de tristeţi în viaţa sa particulară, ca şi anume decepţii din partea contemporanilor pe plan de cultură, i-au grăbit sfîrşitul.

unor idei ale vremii cît și ca modalitate estetică, a deținut un loc caracteristic.

Primele încercări dramatice ale scriitorului — comedii fără importanță, cărora însă actrița Carolina Neuber le-a asigurat oarecare succes — se resimt încă de o manieră convențională. În același timp, însă, începeau să se configureze, cel puțin pe plan teoretic, și o seamă de deschideri, tinzînd spre emancipare de sub tutela influenței și modei franceze, inclusiv regula celor trei unități și principiile de poezie ale lui Corneille. Încă din această perioadă, anume, Lessing începe să înțeleagă că teatrul german, în preocuparea lui de a-și găsi un făgaș propriu, va trebui să privească, în afara scenei franceze, și înspre experiența spaniolilor și a englezilor.

Cu timpul, tendința amintită se va adînci, devenindu-i doctrină și program de acțiune. Va proceda, în reforma propusă, atît cu gustul său artistic cît și cu ideile sale raționale. De ce fel de teatru ar avea nevoie publicul german ? — este întrebarea de la care înțelegea să pornească în judecățile și acțiunile sale. Tragedia eroică, în genere, și-a încheiat misiunea. Cît privește tragedia franceză, socotea că aceasta este tributară spiritului aristocratic de curte, în speță curtea Regelui-Soare. Ce ar trebui să ocupe scena vremii ar fi pe de o parte o formă de «tragedie burgheză» mai apropiată de realitate, de faptele vieții, în care în loc de situații îndepărtate din istorie sau din legendă să găsim frămîntări omenești propriu-zise și, pe de altă parte, de comedii capabile să emoționeze prin adevărul și simplitatea lor naturală.

Găsim concepția sa despre teatru în *Scrisori asupra literaturii moderne (Briefe, die neuste*

Literatur betreffend, 1759—1760) și în *Dramaturgia de la Hamburg (Hamburgische Dramaturgie)*, aceasta din urmă reprezentînd o colecție de cronici și de dizertații dramatice scrise între anii 1767—1768, în legătură cu experiența practicată de Lessing și asociații săi la Teatrul Național din Hamburg. «Drama — ni se spune în esență — trebuie să producă eterna și infinita înlănțuire a tot ce există» ; și în continuare : «evenimentul trebuie în așa fel arătat încît să rezulte că nu l-am fi putut nici modifica și nici evita».

O perioadă, Lessing s-a sprijinit pe Diderot ; socotea că acesta reprezenta în gîndirea modernă de teatru ceea ce fusese Aristotel în antichitate. Mai tîrziu, și-l va asocia și pe Shakespeare, întrucît vedea în acesta o sursă imensă de «poezie primitivă». Visa să devină prin teatru, pentru poporul său, ceea ce fusese Lope de Vega în viața națională și spirituală a Spaniei. Cu cît un teatru va fi mai ancorat într-o realitate anumită — la adăpost de tirade, de porniri emfatice, de împrumuturi străine, de complicații sau încărcări ale acțiunii — cu atît va fi mai aproape de adevărata lui funcțiune.

Creația de teatru a lui Lessing s-a desfășurat în strînsă legătură cu elaborarea vederilor sale teoretice. *Mina von Barnhelm* (1767) și-a luat subiectul din cronica vremii. Recunoaștem în ea, în notă veridică, personaje, fapte și stări de spirit din perioada Războiului de șapte ani (1756—1763). Intriga închide în ea o problemă morală — conflictul dintre onoare și iubire — tratată în spirit de încredere în natura umană și în funcționarea eficace a sentimentelor omenești.

Emilia Galotti reia o temă larg dezbătută în teatrul lumii — drama unei fete tinere seduse de un senior tiran, spre care totuşi victima simţea o atracţie sentimentală. Acţiunea se petrece în Italia ; e un pretext, în dosul căruia putem desluşi moravuri şi stări de spirit din viaţa micilor curţi princiare în Germania vremii, implicit şi protestul moral al autorului. Piesa a impus. Diferite voci — şi în epocă, şi mai tîrziu — au socotit cu exagerare că pot rosti numele lui Lessing alături de acela al lui Shakespeare. Adevărul e că în trecerea de la «comedie» la «dramă», *Emilia Galotti* a deschis drumuri, însemnînd aproape un manifest şi un program de reformă teatrală.

Nathan înţeleptul (Nathan der Weise, 1779), capodopera lui Lessing, împleteşte în dezbaterea ei de idei atît vederile gînditorului ca doctrinar de teatru cît şi concepţia lui filosofică asupra toleranţei religioase, ca valoare fundamentală în constituirea unei morale universale. Acţiunea se petrece la Ierusalim, în timpul celei de-a treia Cruciade. Îşi stau faţă în faţă trei mari religii ale lumii — mozaismul, mahomedanismul, creştinismul — personificate prin Nathan, Saladin şi Templierul. Nu esenţa lor este ceea ce le desparte, ci ignoranţa sau judecata mărginită a oamenilor. De ce atunci, în numele acelui principiu superior care le poate fi comun, să nu se meargă spre pace şi unirea conştiinţelor umane ? Ca mesaj spiritual, opera depăşeşte sfera strictă a manifestării dramatice. Cultura europeană — referindu-se mai cu seamă la încercarea ei de-a armoniza exigenţa raţionalistă cu forţa emotivă a sentimentelor — o numără printre monumentele gîndirii iluministe.

2. Mişcarea «Sturm und Drang»

Influenţa lui Lessing avea să acţioneze puternic atît asupra contemporanilor cît şi urmaşilor. Ideea că de multă vreme lumea germană se mulţumea ca în literatură să meargă din imitaţie în imitaţie, lăsînd astfel să vegeteze atît amintirea unei glorioase tradiţii medievale cît şi importante virtualităţi creatoare a geniului naţional, începea să pătrundă în spiritele vremii, răscolindu-le. De aici, nevoia unei acţiuni hotărîte, în stare să recîştige geniului naţional indepedenţă şi libertate de creaţie. Mişcarea *Sturm und Drang*[1] se încadrează în această acţiune.

Adevărata poezie — va proclama această mişcare — presupune originalitate. Modelele şi regulile aflate în aceste modele îşi pot avea mai departe rostul lor, nu însă într-atîta încît să umbrească drepturile suverane ale naturii. Ruptura cu clasicismul francez este dată acum pe faţă. Se cere ca adevărul instinctului şi al sentimentului să primeze asupra convenţiei raţionale. Poeţii englezi — în special Ossian şi Shakespeare — sînt studiaţi şi invocaţi cu asiduitate. Mişcării i se vor alătura o pleiadă de nume, din diferite direcţii literare, artistice şi filosofice. Teatrul s-a integrat de la început în spiritul şi programele acţiunii. E reprezentat

[1] Denumirea de «Sturm und Drang» (în traducere aproximativă: «Furtună şi avînt») vine de la titlul pe care Klinger, unul din inspiratorii mişcării, pe atunci director de trupă teatrală, a dat-o la iveală în 1770. Pe scenă, propriu-zis, piesa — o melodramă cu împrumuturi vizibile dar neîndeajuns de asimilate din Shakespeare — nu s-a impus; rămîne totuşi caracteristică prin substratul ei programatic, prin caracterul demiurgic atribuit creaţiei poetice şi, în genere, prin capacitatea ei de a reflecta în epocă starea de spirit a poeţilor tineri.

prin Klinger, Lenz, Müller ş.a., toţi scriitori generoşi, proclamînd cu putere ideea drepturilor naturale şi respectul fiinţei umane, nu însă şi îndeajuns de căliţi în a-şi traduce convingerile în forme pregnante de artă. În această privinţă, Goethe şi Schiller — după cum vom vedea — sînt aceia care aveau să dea capitolului dramatic din «Sturm und Drang», în mod hotărît, conţinut şi semnificaţie.

3. Goethe

Prin doctrina înfăţişată de Lessing în *Dramaturgia de la Hamburg* şi prin ceea ce i-a urmat în cadrul mişcării «Sturm und Drang», ideea repertoriului naţional era cîştigată şi devenea cuvînt de ordine atît în manifestarea teatrelor stabile — din ce în ce mai numeroase — cît şi în aceea a trupelor actoriceşti ambulante. Este atmosfera în care G o e t h e[1], încă de la întîiele sale afirmări scriitoriceşti, se va dovedi principalul purtător de cuvînt al epocii şi al naţiunii sale.

[1] Johann Wolfgang Goethe (1749—1832) este cel mai complex şi mai reprezentativ scriitor al Germaniei. A îmbrăţişat multe genuri, tuturora imprimîndu-le pecetea puternică a personalităţii sale: cîntecul, poemul epic, elegia, balada, romanul, istoria, drama sub multiplele ei forme (de la tragedie la feerie, de la comedie la operă). În scrierile sale a predicat tonuri de pe o întinsă gamă sufletească: de la cele prieteneşti şi afectuoase pînă la cele solemne. Aproape în fiecare din operele sale s-a cuprins pe sine, desigur şi ca un contemplativ, dar mai cu seamă ca un cuget activ, stăpînit de vibraţiile epocii şi ale umanităţii în genere.

A dat impulsuri hotărîtoare în constituirea teatrului naţional german. Timp de aproape trei decenii a condus efectiv teatrul de stat din Weimar, avînd în seama lui totul, de la detalii de administraţie pînă la

La Strasburg (1770—1771), unde se afla la studii, întîlnirea cu Herder i-a dat prima sa orientare constitutivă în artă și gîndire. Dintre francezi, va rămîne credincios lui J.-J. Rousseau, în ce privește apropierea de natură și cultul liniei simple. Shakespeare, mai cu seamă, îi va constitui marea revelație. Se înregimentează spiritualmente în mișcarea «Sturm und Drang», înțelegînd să-și canalizeze în direcția ei inspirația sa artistică. *Goetz von Berlichingen* (titlul exact: *Goetz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier*, 1773), dramă istorică în cinci acte, datează din această perioadă. Acțiunea se petrece în secolul al XVI-lea; în realitate, putem desluși în ea situații din lumea germană a secolului al XVIII-lea, nu mai puțin și revendicări social-morale ale acestui secol. Își stau față în față, nu numai două personaje, ci și două mentalități, două feluri de a înțelege mersul istoric și moral al lucrurilor. Goetz, reprezentînd adevărata tradiție cavalerească, vrea să-și păstreze independența, se revoltă împotriva arbitrarului aristocratic camuflat prin articole de lege, reclamă dreptul de a fi el însuși, se pune în serviciul

---

problemele de concepție și de repertoriu. Chiar și după această perioadă, pînă la sfîrșitul vieții, a rămas la fel de legat sufletește de viața instituției. Colaborarea cu Schiller constituie un capitol major în istoria literaturii și a mișcării dramatice din Germania. Ideile despre teatru ale lui Goethe ocupă părți întinse în scrierile sale autobiografice. Într-o carte, *Reguli pentru actori (Regeln für Schauspieler)*, Eckermann a sistematizat aceste idei, într-o grupare ca aceasta: *Dialect, Dicțiune, Recitare și declamație, Poziția și mișcarea corpului pe scenă, Poziția și mișcarea mîinilor și a brațelor, Mimică, Fazele de respect în timpul repetițiilor, Proaste obiceiuri trebuind să fie evitate, Comportarea actorului în viața de toate zilele, Poziții și grupuri pe scenă.*

celor mulţi şi oprimaţi, acceptă în interesul cauzei comune totul pînă la jertfa de sine. Celălalt, Weisslingen, reprezintă o aristocraţie decăzută, aplecată spre voluptăţi superficiale, dispusă să înlocuiască vechile virtuţi războinice şi ale sentimentului de onoare cu maniere de curte, favoruri de culise şi acte de conformism. Răsar astfel în lumină două serii de semnificaţii : unele de ordin social, închizînd în ele protestul tînărului Goethe împotriva vieţii şi mentalităţii filistine din oraşele germane ; altele, pe plan artistic, tinzînd la desfiinţarea «regulilor», la acţiune amplă, la amestec de comic şi tragic ca în piesele shakespeariene, la exprimare energică şi — bineînţeles — la militare spirituală pentru valori specific germane.

Tot din perioada «Sturm und Drang» a poetului se situează şi *Egmont*, tragedie înfăţişînd un episod din revolta Flandrei împotriva dominaţiei spaniole, în secolul al XVI-lea. Şi aici, eroul se dovedeşte cu măreţie şi patetism un apărător hotărît al libertăţii. Egmont înţelege să rămînă credincios regelui său, Wilhelm de Orania, dar în acelaşi timp să slujească şi drepturile la legalitate ale poporului. Ştie că jertfa sa nu va fi zadarnică ; ideea pe care nu a putut s-o vadă realizată în viaţă va rămîne mai departe, în aspiraţia umană universală şi în capacitatea reparatoare a progresului istoric şi moral. Faptele se petrec pe trei planuri diferite — lupta poporului, acţiunea politică, dragostea — fără însă ca între ele să apară denivelări sau întreruperi de natură să umbrească unitatea dramei.

Trecerea de la creaţia de tinereţe la una de maturitate a fost marcată în teatru prin *Ifigenia în Taurida* (1787) şi prin *Torquato Tasso* (1790), amîndouă denotînd din partea poetului transformările spirituale pe care i le-a procu-

rat călătoria în Italia. Goethe, cîștigat acum de forma clasică, de puritatea stilului, convins că moștenirea elenă este tot ce trecutul ne-a lăsat mai nobil și mai demn de perpetuat, se va strădui să realizeze o sinteză între ideea germanică și gîndirea greacă. Avîntul pasional din tinerețe s-a temperat; ce întîlnim acum, mai bine zis ce se constituie în spiritul poetului, tinzînd să-i devină cu timpul o a doua natură, este o atitudine de calm interior, de stăpînire a sentimentelor prin înălțime etică și reflecție rațională. În *Ifigenia,* cadrul este clasic; concepția, însă, va reflecta gîndirea cu deschideri umanitariste a poetului. Eroina va izbuti ca prin puritatea ei morală să învingă atît barbaria regelui Thoas cît și exaltarea nebunească a lui Oreste. De aici, și calitatea de simbol a personajului; ne ajută să înțelegem că se pot ivi forțe salvatoare, capabile să ne indice drumul spre acea seninătate și armonie olimpiană pe care cu mijloacele lor obișnuite oamenii nu ar ști să-l găsească vreodată. Sub raport dramatic, *Torquato Tasso* a înregistrat mai mult eșecuri decît reușite și acceptări; acțiune redusă, invențiune nefirească, personaje construite convențional, abundență de dialoguri dispuse pe simetria temei urmărite. Piesa este totuși caracteristică, întrucît reflectă o idee fundamentală din preocupările intime ale poetului, mai precis din strădvințele sale de-a ajunge la o concepție armonică asupra lumii și asupra vieții: conflictul dintre ceea ce am vrea să gîndim ideal și ceea ce ne îngăduie efectiv realitatea, dintre ceea ce ne reclamă ființa proprie și condiția din existență la care trebuie s-o adaptăm, dintre artist și mediul în cadrul căruia acesta este constrîns să-și desfășoare personalitatea. Între Torquato Tasso, fire anxioasă, gata în

orice clipă ca prin exaltare să arunce în balanță totul, și Antonio Montecatino, un înțelept de tip sceptic, conștient de implicațiile dure ale realității, Goethe vede cu putință și încearcă o soluție a împăcării, fără însă ca prin aceasta să oblige moralmente poezia la vreo renunțare. Dovadă, consolarea lui Tasso : «...Dumnezeu mi-a acordat privilegiul de a-mi cînta suferința...».

Faust, ca operă dramatică, în integralitatea ei, este puțin sortită să vadă lumina scenei. Nu înseamnă însă că prin aceasta și-ar pierde ceva din puterea ei de revelanță, atît în ce privește creația propriu-zisă de teatru a lui Goethe cît și locul pe care îl deține în dramaturgia lumii. În afară de urcarea efectivă pe scenă, există și alte criterii în măsură să definească și să asigure funcțiunea de cultură a operelor dramatice. *Forma dramatică* — întocmai ca și *dialogul* pentru filosofia platoniciană — este modalitatea estetică în stare să exprime mai adecvat decît altele anumite idei și sentimente, să redea caracteristicile unor autori sau ale unor epoci, să anunțe direcții de gîndire, ori, dimpotrivă, să dea imagini sintetice privind probleme ale cunoașterii, inițiative ale spiritului uman, stiluri de cultură. Sub acest raport, *Faust*-ul lui Goethe poate fi dătător de măsură.

Opera reprezintă o elaborare de o viață întreagă. A fost concepută de poet încă din perioada primelor sale manifestări ; i-a imprimat succesiv transformări sau adăugiri în raport cu procesele de gîndire prin care l-a purtat nevoia sa de cunoaștere, pentru ca într-o adevărată apoteoză spirituală s-o încheie în ultimele sale zile de viață, ca un mare mesaj de pace și de încredere în puterea salutară a muncii.

Doctor Johannes Faustus este un personaj adînc intrat în legenda germană. Pe un fond de adevăr istoric — există dovezi că în secolul al XV-lea la Knittlingen în ducatul Würtenberg ar fi văzut lumina zilei acest «philosophus philosophorum» — imaginația ca și macerările judecății comune au brodat fapte și înțelesuri de pe toată scara destinației umane, de la ingenuitatea magică ori tumultul teluric pînă la adorația prin înțelepciune și cunoaștere. Inițial, Faust era privit ca un revoltat, purtat de orgoliul său pe nesfîrșite cărări ale viciului și erorii, trebuind ca pînă la urmă să piară ca damnat în flăcările justiției eterne. Secolul al XVIII-lea, cu viziunea sa iluministă, va modifica vechiul înțeles al legendei. Răzvrătirea, acum, e privită ca un semn de curaj spiritual ; Faust, ca atare, va putea să reprezinte căutarea umană, dreptul la aspirație și gîndire. În această privință, deși într-o încercare nedusă pînă la sfîrșit, Lessing a făcut pași hotărîtori. Îi atribuie lui Faust «setea cunoașterii», ceea ce odată cu salvarea sa ca om îi va conferi și măreție morală. Pe aceeași linie va stărui și Goethe, într-o ascensiune continuă, ajungînd în ultimă instanță să dea poemului său dramatic o egală încununare filosofică și artistică.

Faust nu mai este doar un protestatar ; neliniștea de care se arată frămîntat provine din aspirația lui la cunoaștere și superioritate umană. Conștiința lui este muncită de două atracții antagoniste : una spre eliberarea transcendentală, alta spre fericirile existenței terestre. Nici Mefisto nu mai încarnează în totul răul sau negația. Există și în acesta o luptă, pe de o parte în măsura în care prinzîndu-se în revolta lui Satan a devenit un supus al iadului, pe de altă parte ca făptură care în

mod nemărturisit ar vrea ca măcar parţial să se desfacă de această servitute. Confruntarea de tip dialectic dintre Faust şi Mefisto rezumă în ea un întreg tragism al vieţii şi al cunoaşterii. Faust, în dorinţa sa patetică de a străbate *inaccesibilul*, în continuă aşteptare a clipei de plenitudine căreia să-i spună : «Opreşte-te, eşti atît de frumoasă !», îi va cere demonului să-i înfăţişeze necontenit noi aspecte şi situaţii ale lumii ; va putea astfel să cunoască tot binele ca şi tot răul existenţei, bucurii ca şi suferinţe, revărsări de frenezie ca şi închideri dureroase în sine.

Prima parte a poemului, construită dramatic, în al cărei *Prolog pe scena de teatru* ne putem da seama cum în spiritul lui Goethe poetul îşi dădea mîna cu conducătorul de teatru şi cu actorul, era încheiată în 1806. Faptele, însă, nu se opresc aici. Zece ani mai tîrziu, Goethe — acum septuagenar — va începe să reflecteze şi la o a doua parte. Poetul va folosi în continuare forma dramatică, dar de astă dată nu cu intenţii teatrale, ci pentru a dezbate cu mijloace sugestive marile teme ale gîndirii sale, aflate acum la apogeu. E vorba printre altele de problema omului în faţa necunoscutului cosmic şi a necunoscutului moral, de ceea ce îşi datoresc reciproc individul şi societatea, de felul cum sufletul modern a preluat moştenirea miturilor şi a culturilor vechi, de limitele posibile ale cunoaşterii şi acţiunii omeneşti. Vom porni de acum înainte într-o uluitoare călătorie prin spaţii istorice ca şi prin spaţii de închipuire, parcă într-o încercare de a surprinde şi de a reconstitui umanitatea, de la datele ei originare pînă la construcţiile supreme. În ultimă instanţă, Faust şi Mefisto, punînd împreună umărul la asanarea unui ţinut mlăştinos, se vor afla deopotrivă în slujba unei

construcţii umane şi vor dovedi astfel că munca reprezintă acel tărîm binecuvîntat în care contradicţiile existenţei pot amuţi şi destinaţia umană îşi poate contempla cu fericire adevărata realitate.

Mesajul operei este profund optimist. În aparenţă nelinişte, dezamăgire, înfrîngere, căutări zadarnice ; în realitate, o pledoarie pentru sensurile active ale vieţii şi forţa creatoare a frămîntării umane.

4. Schiller [1]

Marea colaborare dintre Goethe şi Schiller a fost posibilă şi prin ceea ce aceste două spirite aveau comun, sub semn de *Aufklärung* ca viziune umanitară şi ca voinţă de readucere a vocaţiei germane în stăpînirea puterii ei de creaţie, şi prin trăsăturile lor deosebite dar cu valoare complementară, primul reprezentînd cu echilibru o voinţă de observare obiectivă şi de situare a lucrurilor în raporturile lor normale cu lumea ambiantă, celălalt aspirînd spre adevărurile vieţii cu fervoarea lirică şi pasională

---

[1] Johann Cristoph Friedrich von Schiller (1759—1805) a făcut studii de medicină şi un timp a servit în cadrele chirurgiei militare. Reprezentarea piesei *Hoţii* (1781) l-a făcut dintr-o dată celebru, dar i-a adus şi persecuţii din partea unei lumi filistine, sub acuzarea că scrierile de acest fel ar putea să tulbure ordinea socială. Din această clipă, se poate spune că partea cea mai intensă a vieţii şi a creaţiei sale a fost dedicată teatrului.

În 1783, îl găsim în postul de dramaturg la «Hoftheater» din Mannheim. În 1794, îl va cunoaşte pe Goethe. Această prietenie, începută printr-un schimb de scrisori, într-un fel şi printr-o aparentă ostilitate ca temperamente şi principii, avea să intre în posteritate cu simbol de legendă.

a sentimentelor sale personale. Goethe — cu formația și adorația sa pentru clasicism — avea să tindă necontenit spre generalul-uman ; Schiller, dimpotrivă, resimte cu patetism un sens germanic al existenței. Acesta din urmă e o natură aprinsă ; gîndește cu inima ; scrie sub impulsul credințelor și imaginației sale ; pune totul — concepția sa despre viață, despre societate, despre mersul general al omenirii — sub prisma idealurilor sale ; atribuie naturii umane — concretizată în eroii săi — posibilități și porniri de largă generozitate. În ce privește mînuirea mijloacelor de expresie, e mai puțin artist decît Goethe ; faptul se compensează, însă, prin structura sufletească de misionar, vibrantă, militînd pentru justiție, toleranță, pentru transfigurări prin sentiment ale rațiunii.

Cu *Hoții (Die Räuber)*, operă de tinerețe, prima lucrare de însemnătate a poetului dramatic, ne aflăm în plină atmosferă de iluminism și «Sturm und Drang», nu mai puțin și într-o semnificativă prefigurare romantică. Frații Franz și Karl Moor — eroii dramei — sînt două firi deosebite. Primul, întrupare a intrigii și perfidiei, în imposibilitate sufletească de a-i ierta celuilalt superioritatea lui morală și spirituală, obține dezmoștenirea și alungarea acestuia din casa părintească. Karl, devenind acum bandit prin virtute, își va crea în pădure o existență liberă, desfăcută de prejudecăți, capabilă să intervină direct în apărarea și ajutorul semenilor săi. *Legea*, de atîtea ori, ar putea să fie întocmită tocmai pentru a acoperi injustiții și imposturi ; *libertatea*, însă, va fi oricînd sursă de adevăruri și acțiuni salutare. Această idee rezumă în ea întreaga filosofie a dramei ; în lumina ei putem înțelege în ce măsură eroii din ea nu sînt numai personaje epi-

sodice angajate într-o acțiune, ci și simboluri dintr-o lume de valori și de judecăți a poetului.

În piesele următoare, cu experiența dobîndită în prima lui încercare, conștient că excesul de evenimente și de pledoarie poate dăuna liniei dramatice propriu-zise, Schiller va căuta să dea lirismului său o pondere mai exigentă și mai adecvată. *Conjurația lui Fiesco (Die Verschwörung des Fiesco zu Genua,* 1783), denumită drept *dramă republicană,* avînd ca temă centrală lupta pentru putere și libertate, a fost primită de public într-un mod îndoielnic, ceea ce i-a pricinuit lui Schiller gînduri de amărăciune : «...pentru acești locuitori din Mannheim cuvîntul *libertate* este un cuvînt gol de înțeles...». Cu *Intrigă și iubire (Kabale und Liebe),* despre care s-a spus că ar fi cea mai adevărată ilustrare a *dramei burgheze,* se încheia perioada de tinerețe a poetului. Prejudecăți aristocratice se așează cu mîrșăvie de-a curmezișul iubirii nobile dintre Luisa Miller, fiica unui umil instrumentist din orchestra municipală, și Ferdinand von Walter, fiul unui demnitar atotputernic. Avem sub ochi contrastul dintre două lumi : o aristocrație servilă și coruptă, înverșunîndu-se să-și păstreze psihologia ei de castă, și o burghezie cu situație socială inferioară, dar moralmente pătrunsă de ideea că reprezenta o tradiție și un patrimoniu de virtuți demne de respectul general. Piesa conține în ea un protest prelung și puternic împotriva lipsei de libertate, în parte exprimînd ecouri din viața personală a poetului, dar în mod predominant reprezentînd ceva din problematica epocii. Se afla în aer ideea rousseauistă că distanțele sociale nu pot să treacă înaintea drepturilor imprescriptibile ale omului și ale naturii umane.

Don Carlos (1787) — dramă despre a cărei lipsă de unitate s-a discutat mult — marchează în creaţia lui Schiller un moment-cheie. Iniţial, acesta intenţiona să zugrăvească tot un proces de familie — asemănător oarecum cu cel din *Intrigă şi iubire* — dar de astă dată transpus într-un cadru mai larg, la curtea lui Filip al II-lea, regele Spaniei. Ulterior, prin meditări prelungi asupra temei propuse, poetul va ajunge să-i dea semnificaţii mai cuprinzătoare, unele din acestea privind o profesiune proprie de credinţă, altele un mesaj doctrinar de libertate. Se întîlnesc tot timpul, împrumutîndu-şi reciproc fervori şi substanţe, trei mari sentimente : iubirea, prietenia, nevoia de libertate. Don Carlos, tradus în faţa unui tribunal al Inchiziţiei, pe motiv că luînd apărarea poporului oprimat din Flandra ar fi trădat interesele bisericii, ale coroanei şi ale statului spaniol, este salvat cu preţul jertfei sale personale de către marchizul de Posa, prietenul şi sfătuitorul său. În realitate, acesta este personajul central al operei. Ni se prezintă ca o conştiinţă trează ; crede cu putere în viziunea sa umanistă şi într-o filosofie a toleranţei ; stăruieşte în ideea că puterea regală nu poate încălca drepturile naturale ale popoarelor ; e convins că societatea poate evolua înspre un destin de fericire şi se simte de pe acum semenul cetăţeanului pe care ni-l rezervă viitorul. Admite — dacă realităţile o cer — ca individul să se sacrifice pentru o cauză generală a umanităţii. S-ar spune că anticipează un sistem de gîndire de felul aceluia pe care îl vom găsi mai tîrziu în scrierile lui Montesquieu şi J.-J. Rousseau. Poate în nici un alt personaj, în toată opera lui dramatică, Schiller nu s-a mărturisit mai adînc, mai dureros şi mai pregnant pe sine.

Cu cît intra în faza de plenitudine a puterii sale de creaţie, paralel şi cu adîncirea sa în consideraţii filosofice asupra artei, cu atîta, Schiller avea să dea teatrului şi formei dramatice o pondere sporită. În prima sa etapă, fusese de acord cu doctrina lui Lessing: să se imprime teatrului cît mai multă realitate, să se descopere pentru aceasta surse de inspiraţie şi în sfera faptelor contemporane. Acum, însă, după adînciri stăruitoare în studiul lui Sofocle, Shakespeare şi Racine, stăpînit de ideea că teatrul trebuia reînălţat pe coturnii lui clasici, considera că realitatea merită să fie transfigurată. Teatrul tragic e dator să găsească punţi de legătură între viaţa unei comunităţi anumite şi universalitatea umană ca atare, să exprime o filosofie, să aducă pe scenă înţelesurile superioare din dezbaterea unei epoci sau alta.

Trilogia *Wallenstein* (1798—1799) are ca fundal Războiul de treizeci de ani (1618—1649). Este o dramă istorică, asupra căreia autorul ei a meditat îndelung; ideea operei răsărise în mintea lui Schiller mai demult, pe cînd acesta ca profesor la Universitatea din Jena studia cu exegeză de specialist evenimentul. Am putea să comparăm felul cum în *Prolog* ni se dă fresca vieţii de tabără, cu autenticitate şi putere de reconstituire, cu episoade similare din dramele istorice ale lui Shakespeare. Este totodată şi o dramă psihologică, străbătută de fioruri filosofice. Wallenstein — condotier de geniu, stăpîn absolut al armatei, respectat de mercenarii pe care îi comanda, orgolios la culme, încrezător cu vanitate într-o stea a lui statornică şi suverană — ar fi putut să fie mare, să impună tuturor admiraţie şi ascultare, atît prin virtuţile, cît şi prin defectele sale. I-a lipsit însă o anume măsură în ordine practică, deopotrivă şi o anume undă mai trai-

nică de umanitate, făcînd astfel ca aceeaşi ambiţie care l-a purtat spre glorie să-l coboare pînă la urmă şi în neant. Wallenstein va rămîne pînă la urmă tot un erou, punînd în luptă şi ultimul său strop de energie, dar totul într-un climat sufletesc de amărăciune şi izolare, fără ca viaţa, acţiunea şi victoria să-i mai întreţină vreo încredere ori să-i mai incite vreun elan.

În dramele următoare — *Maria Stuart*, *Fecioara din Orléans (Die Jungfrau von Orleans)*, *Logodnica din Messina (Die Braut von Messina)*, *Wilhelm Tell* — Schiller va stărui mai departe pe calea inaugurată prin trilogia amintită. Cadrul este istoric; conţinutul, însă, îşi va propune să pună în lumină şi să dezbată idei filosofice. Interesează ca din istorie să împrumutăm relaţii generale, procese de epocă, situaţii de seamă în care s-au aflat popoarele; în rest — se pronunţă poetul într-o corespondenţă cu Goethe — poate să intre în joc «libertatea invenţiei poetice». Detaliul istoric, oricum, nu poate deveni scop în sine; mai presus de acesta, în atenţia artistului trebuie să stea ceea ce este adînc şi permanent uman. Schiller continuă să aibă în minte regulile tragice din *Poetica* lui Aristotel, să redea tragediei demnităţi şi semnificaţii ca în teatrul antic, să concentreze acţiunea în jurul unei singure situaţii, să pună ideea dramatică în serviciul unei cauze sau unor idei capabile să trezească în conştiinţa umană ecouri prelungi şi edificatoare.

Să ne oprim, spre ilustrare, la *Maria Stuart*; este una din piesele lui Schiller a cărei carieră teatrală continuă să strălucească pe scenele lumii. Avem de-a face cu o reconstituire istorică, de vădită influenţă shakespeariană. Nu mai puţin, însă, regăsim în ea gîndirea, pre-

ocupările și opțiunile ideatice ale poetului, cu prelungiri din «Sturm und Drang» și convingeri iluministe. Ni se reprezintă pe scenă un zguduitor episod istoric de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Prin cele două regine — Maria Stuart a Scoției, Elisabeta a Angliei — se înfruntă două caractere feminine, două rivalități, două voințe. Dincolo de lupta lor personală, simțim un întreg tablou de evenimente și procese ale epocii : zguduirea produsă de Reformă în continentul nostru ; acțiunea susținută de burghezie pentru smulgerea Angliei de sub puterea Romei ; unificarea teritoriului național în regatul britanic ș.a. Simțim, deopotrivă, protestul poetului față de grozăviile absolutismului, excesele autorității și abdicările morale la care poate duce forma tiranică a puterii. Pentru moment — știind că în *Don Carlos* și în *Wallenstein* se luase atitudine împotriva Contrareformei și a Inchiziției — s-ar putea ca acea propagare de simpatie pe care poetul o proiectează asupra Mariei Stuart să ne mire ; curînd, însă, ne vom da seama că este vorba de o simpatie generoasă, inspirată de drama sufletească a unei făpturi umanizate prin suferință.

Tonul piesei este vibrant ; ni se transmite un suflu al istoriei și un fior de măreție umană ; respirăm în atmosferă europeană, într-un fel ajutîndu-ne să înțelegem în ce măsură marele destin spiritual al continentului nostru trebuie plătit cu încordări, tumulturi și jertfe.

S-a discutat mult, se discută încă, dacă teatrul pe care Schiller l-a dăruit poporului său este cu adevărat un teatru național. Există exegeți ai problemei care se împacă greu cu ideea că Schiller nu s-ar fi apropiat îndeajuns de doctrina lui Lessing și că în dramele sale istorice subiectele străine au predominat asu-

pra celor propriu-zis germane. Nu e însă mai puțin adevărat că Schiller a încredințat teatrului tot ce a simțit mai puternic și mai nobil în conștiința sa, de la idealurile revoluționare din perioada tinereții și pînă la concepția de ordin etic și estetic a personalității armonioase din faza de maturitate a creației sale. Colaborarea cu Goethe a dat naștere unei simbioze spirituale care avea să însemne însăși piatra unghiulară a clasicismului literar german. A integrat ideea de naționalitate într-un concept larg al umanității, situînd această atitudine atît în unghiul gîndirii sale iluministe, cît și într-o lumină sufletească de presimțiri romantice. A înțeles că scena de teatru trebuia să fie tribună pentru valori, pentru militări superioare, pentru interpretări constructive în ce privește acțiunea forțelor istorice, pentru un sens filosofic al vieții. A stabilit posibilități de comunicare între vocația germană și moștenirea spirituală instituită prin succesiunea Shakespeare—Calderón—Molière. Locul lui Schiller se află printre cei mai mari dramaturgi ai lumii. Să reținem — ca imagine finală — un cuvînt al lui Heine: «Schiller a muncit la ridicarea unui templu: *Templul Libertății*».

5. Alți autori dramatici

Interesul pentru teatru — mai ales prin sublinierea pe care i-a împrumutat-o trinitatea Lessing—Goethe—Schiller — este mare. Apar teatre în multe orașe germane, capitale de principate și ducate. Conducătorii acestora își constituiesc o preocupare — uneori sinceră, de atîtea ori vanitoasă — din a patrona mișcarea, din a subvenționa trupe de actori, din

a atrage în sfera lor autori cunoscuţi, din a le acorda pensii, din a înscrie toate acestea în reputaţia lor de înţelepciune sau de magnanimitate. Dar acesta este numai un aspect ; deopotrivă cu acesta prindea rădăcini şi unul mai adînc, menit să facă din comunicarea dramatică un mijloc de propagare a ideilor şi din scena de teatru o formă de reprezentare a societăţii, cu datele ei umane esenţiale. Era firesc, în asemenea condiţii, ca şi numărul autorilor dramatici să crească. În raport cu ctitorii amintiţi mai sus, toţi — în orice caz, cei mai mulţi — sînt doar epigoni ; prezenţa lor rămîne totuşi semnificativă, prin participare într-un climat de epocă, într-o mişcare de idei, într-un proces de regenerare spirituală şi de regăsire a comunităţii germane cu *ceva* din ea însăşi.

S-a crezut un moment, după succesul obţinut de tragedia *Regulus* pe mai multe scene germane, că Mathias Collin (1771—1811) va fi un demn succesor al lui Schiller. Era însă o exageraţie, care curînd avea să se spulbere de la sine. A mai scris încă alte şase tragedii, de asemenea cu subiecte din viaţa Romei, toate concepute ordonat, ca nişte bune compoziţii de şcoală, într-un stil reflectînd înălţime şi nobleţe, dar fără dramatism interior şi putere poetică.

August-Wilhelm Iffland (1759—1814), ca autor dramatic, a stăruit pe linia dramei burgheze iniţiate de Lessing. *Crimă prin ambiţie*, primul lui succes, aducea pe scenă un tablou de familie : un tînăr de condiţie burgheză, doritor de parvenire prin mijloace uşoare, sprijinit în această atitudine de mama sa, dar în conflict cu linia de bun-simţ şi cu principiile etice ale tatălui. În două piese ce-au urmat — *Conştiinţă*, *Expiaţie prin pocăire* (*Verbrechen aus*

Ehrsucht) — procesul amintit mai sus va lua sfîrșit prin revenirea tatălui la sentimente mai bune și reîntoarcerea lui definitivă într-o ordine morală a familiei și societății burgheze. La același teatru din Mannheim, unde au văzut lumina scenei aceste drame, avea să se reprezinte curînd și *Intrigă și iubire,* piesa lui Schiller. Cei doi autori gîndeau asemănător. Într-un discurs rostit în 1784, *Teatrul considerat ca instituție socială,* Schiller proclama scena drept «o școală de înțelepciune practică» ; iar Iffland, în același an, își formula astfel programul și profesiunea sa de credință : «să vezi că mii de oameni sînt impresionați de o cauză bună ; să vezi cum emoția lor se dezvăluie treptat-treptat prin gesturi involuntare ; să constați din manifestările lor entuziaste cum în inimi le palpită sentimente din cele mai nobile ; iată — într-adevăr — un spectacol fortifiant și regenerator !»

August von Kotzebue (1761—1819) este un scriitor fecund, cu largă rezonanță în epocă. Viața și activitatea lui numără o seamă de puncte obscure, ceea ce l-a pus în conflict cu părți întinse din sensibilitatea lumii germanice. Nu a putut să-și ascundă o anume gelozie față de societatea cultivată din Weimar, implicit față de Goethe. A condus în două rînduri teatrul german din Petrograd ; a servit și ca poet de curte pe lîngă curtea imperială din Viena. După căderea lui Napoleon, a sprijinit tendințele reacționare ale unor guverne din Germania, intrînd astfel într-un grav conflict — care avea să-l coste însăși viața — cu tineretul universitar.

Ca scriitor, s-a orientat cu preferință spre teatru. A compus peste două sute de piese — drame, comedii, farse — în proză ca și în versuri. Unele din acestea — în traduceri, pre-

lucrări sau imitații — au făcut înconjurul scenelor europene. Cu rare excepții — poate *Mizantropie și pocăiri, Micul oraș german* — aceste piese au trecut în arhivă. Ca studiu asupra moravurilor, ca pledoarie pentru un ideal moral, ca stil poetic — rămîneau departe de ceea ce se propunea în școala dramatică de la Weimar. În epocă, însă, au plăcut, au corespuns unor stări de spirit ; veneau cu subiecte din registrele obișnuite ale vieții, se adresau publicului comun procurîndu-i emoții și satisfacții efective, puneau în intrigă multă culoare romanescă și, în plus, ieșeau din mîna unui bun cunoscător și practician al mijloacelor scenice.

6. Încheiere

Faptele arătate în acest capitol ne pun în prezența unei mișcări în care punctele de vedere ale literaturii cu acelea ale realizării teatrale au mers într-o strînsă concordanță. Sîntem în prezența unei literaturi dinamice, pătrunse de iluminism, de spirit revoluționar, nu mai puțin și de o tendință artistică de cristalizare în linii și forme clasice. Problema unei patrii aspirînd la regenerarea ei spirituală deschidea deopotrivă și perspective umanitare ; simțim în ea pulsații de viață ale poporului german, totodată și aspirații spre universalitate, înspre un contact intelectual între popoare, cu egală considerație pentru drepturile rațiunii ca și acelea ale sensibilității. Mișcarea se înscrie într-o perioadă de clasicism a literaturii germane, atît prin suma ei de aderări la modelul antic, cît și prin puterea ei de a fi fixat în forme de artă valori și sensuri fundamentale ale spiritului german.

Capitolul al XVII-lea

TEATRUL ROMANTIC ȘI PRELUNGIRILE LUI

FRANȚA

1. Despre romantism în general

În accepțiunea lui largă, termenul de *romantism* ar putea să desemneze o stare de spirit legată de însăși natura umană, constînd în genere din întrebări, neliniști, căutări, adesea și răzvrătiri ale acestei naturi, în confruntarea ei cu așezarea ordonată a lucrurilor, cu regulile și exigențele gîndirii logice. Sub acest raport, am putea proclama că în orice operă literară, în măsura în care aceasta exprimă cu sinceritate și însuflețire frămîntări din conștiința intimă a oamenilor ori a comunităților umane, se pot găsi trăsături romantice. Bineînțeles, nu *aceasta* este calea pe care ne vom angaja aici, deși materia dramatică ar putea să ne ofere în acest sens situații revelatoare.

Prin romantism, potrivit înțelesului general pe care i-l atribuie istoria civilizației și istoria literară, se desemnează o perioadă de cultură europeană, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, caracteristică printr-un reviriment spiritual al sensibilității, printr-o trăire mai lirică a istoriei, prin drepturi mai afirmate ale

imaginației, prin anume transfigurări pitorești ale realității, unele din acestea cu întoarceri contemplative în trecut, altele cu aspirații umanitare în viitor.

În acest context, creației dramatice și teatrului le vor reveni roluri de seamă.

2. Puncte de doctrină

În timpul Revoluției, teatrul și-a continuat activitatea, nu însă într-o formă limpede, cu direcții precise de evoluție, ci, dimpotrivă, cu contraste, cu fenomene de disidență, cu împărțiri în tabere, cu intervenții din partea diferitelor categorii de spectatori, cu ciocniri de idei și chiar ciocniri fizice, unele inspirate din sfera patrioților republicani, altele exprimînd rezistențe regaliste. Pe de o parte, se sublinia ideea că arta este datoare să se afle în slujba «virtuții» și a «libertății», că în consecință scena de teatru poate și trebuie să devină instrument de propagandă politică. M.-J. Chénier, în *Discurs preliminar* (*Discours préliminaire*, 1789), proclama : «...Unui popor regenerat prin Revoluție îi trebuie un teatru nou...» ; și anume : «...un teatru care să inspire cetățenilor dezgust de superstiții, ură împotriva agresorilor, dragoste de libertate, respectul legilor ș.a...». Pe de altă parte, țineau să manifeste și acte de rezistență, gata să protesteze împotriva prezentului, exaltînd tradiția clasică, proclamînd că în afara unui respect hotărît al «regulilor» nu ar putea să existe creația adevărată de teatru. Frămîntarea este interesantă, prin aceea că ne redă ceva din tensiunea și atmosfera de idei din care avea să rezulte în curînd mișcarea romantică.

Găsim premise figurînd o doctrină a teatrului romantic în *Despre Germania (De l'Allemagne)*, memorabila carte a D-nei de Staël. După ce constată că imitarea anticilor a dat tot ce putea să dea, că în totalitatea ei creația dramatică franceză este impunătoare, autoarea adaugă : «...dar dacă ne vom mărgini în mod exclusiv la còpii palide după aceste capodopere, vom sfîrși prin a nu mai vedea în teatru decît marionete eroice sacrificînd datoriei dragostea, preferînd sclaviei moartea, inspirîndu-se din antiteze în acțiunile ca și în cuvintele lor, dar toate acestea neavînd în raport cu omul adevărat decît atingeri slabe». Și, bineînțeles, o concluzie : «Nimic în viață nu trebuie să rămînă staționar ; arta, și ea, se petrifică dacă stă pe loc».

Însă charta propriu-zisă a teatrului romantic francez o va constitui *Prefața* la *Cromwell*, drama lui Victor Hugo. Piesa, propriu-zis, a rămas în umbră ; prefața, în schimb, va căpăta înțelesuri de manifest literar și de poetică a vremurilor noi.

Drama — ni se spune aici — se înscrie ca formă literară în faza de maturitate a umanității. În centrul ei se află omul, cu ceea ce poate fi armonios ca și contradictoriu în ființa sa intimă. Principala caracteristică a dramei trebuie să fie adevărul, și anume acel adevăr capabil să-l exprime pe om în integralitatea trăsăturilor lui sufletești și morale, de la cele grotești pînă la cele sublime. Grotescul nu trebuie să ne sperie. Antichitatea — într-adevăr — l-a trecut sub tăcere ; vremurile moderne, însă, pe baza treptelor parcurse între timp în cunoașterea omului, au înțeles să-l reabiliteze. Shakespeare, în această privință, continuă să fie un model universal.

De aici, un nou ideal estetic, proclamînd dreptul la emancipare de sub tutela vechilor sisteme şi principii poetice. Fireşte, condiţia impusă de Aristotel, ca opera dramatică să dea impresie de unitate va rămîne mai departe în picioare ; în schimb, unităţile de timp şi loc, atît de respectate în teatrul clasic, pot să dispară. Drama are nevoie de acţiune intensă, de pitoresc şi spectaculozitate. Stilul nobil şi stilul familiar pot găsi punţi de comunicare şi puncte de interferenţă. Culoarea locală — în decor, costum, limbaj, în genere în reconstituirea situaţiilor reprezentate — devine necesară. Folosirea istoriei şi sentimentul acesteia fac parte din substanţa operei. Vechile bariere dintre tragedie şi comedie se şterg ; drama poate împleti în ea elemente de pe toată scara vieţii. Tot ce este în natură poate fi şi în artă. Omul — în acţiunea dramatică — trebuie prezentat real, în toate ipostazele posibile ale dualităţii sale : trup şi suflet, sublim şi ridicol, tragic şi grotesc, frumos şi urît. În exprimarea vieţii, antiteza este necesară.

Pentru ca această reformă să devină posibilă, va trebui să se înceapă cu una a stilului. Clasicismul practicase un alexandrin strict, mergînd cîteodată pînă la rigiditate. Acestuia, acum, va fi nevoie să i se acorde unele libertăţi, aşa încît să devină mai receptiv faţă de modalităţile şi nuanţele simţirii, să poată exprima încrucişări de tonuri şi jocuri de contraste. Mai precis : pentru ca în mod natural, cu francheţe şi spontaneitate, să poată face treceri de la comedie la tragedie şi de la grotesc la sublim, să poată fi liric, epic şi dramatic, străbătînd astfel fără artificiozitate toată gama poetică.

Acestea, în genere, nu erau numai ideile lui Victor Hugo. Ele reieşeau dintr-un context al vremii, cu puncte de plecare — cum am vă-

zut — în mentalitatea iluministă a secolului anterior. Victor Hugo are însă meritul că le-a dat o cristalizare ca de sistem și că sub semnul lor, într-un stil avîntat și patetic, și-a impus o misiune ca de profet și reformator.

Trebuie să reținem o dată : sîmbătă, 25 februarie 1830. Premieră la Comedia Franceză din Paris : *Hernani* de Victor Hugo. Cu săptămîni înainte, începuse rumoarea. Se spiona, în culise ; se făceau indiscreții în presă ; în ziare, în cafenele, în cenacluri, în convorbiri particulare — în toate acestea — se purtau șoapte, se făceau ironii, se pregăteau pamflete, se țeseau intrigi și cabale. Cu multe ore înainte de începerea reprezentației s-au adunat în fața teatrului sute de tineri : învățăcei din ateliere de pictură și sculptură, studenți la Drept și Medicină, practicanți din birouri de avocatură și notariat, membri de cenacluri, funcționari de librărie și imprimerie, gazetari ș.a. Între ei : Gérard de Nerval, Alfred de Vigny, Eugène Delacroix, Hector Berlioz ; iar șeful, un pictor tînăr, poetul de mai tîrziu : Théophile Gautier. În sală : notabilitățile vieții literare și academice ; și în opinia publică : un sentiment de așteptare, cu pasiuni și vibrații în stare de mocnire.

Mai tîrziu, în *Istoria romantismului (Histoire du romantisme)*, vorbind despre această reprezentație, Théophile Gautier avea să precizeze : «...era altceva decît o reprezentare obișnuită ; se aflau față în față — putem spune — două sisteme, două partide, două armate, chiar două civilizații...». Într-adevăr, se confruntau partizanii tradiției clasice cu aceia ai înnoirii în teatru. În cursul reprezentației, dese întreruperi din ambele părți. În pauze, ciocniri violente și bătăi în toată puterea cuvîntului. Seara avea să intre în istorie : *la Bataille d'Hernani*.

Pînă în cele din urmă, piesa a triumfat. *Romantismul*, astfel, cîştiga o importantă poziţie literară a epocii.

3. Victor Hugo

Dar o doctrină nu înseamnă totul. Important este dacă această doctrină a fost şi aplicată. În ce măsură *Victor Hugo*[1], teoreticianul, s-a confirmat pe sine şi în operă ?

Cromwell, din punct de vedere dramatic, a fost un eşec. Autorul, în pornirea sa ambiţioasă, nu a calculat îndeajuns puterea de cuprindere a unui singur spectacol. Era cu neputinţă ca în decursul celor trei ore ale unei reprezentaţii trăsăturile multiple ale unui personaj atît de complex şi contradictoriu ca al eroului — om

[1] A trăit între anii 1802—1885. De la început, se va afirma în literatură ca un spirit independent, cu preferinţă pentru scriitorii de atitudine şi operele tari. Primele volume de poezii *(Ode şi poezii diferite, Ode şi balade, Orientale)* anunţau trăsături şi tendinţe pe care poetul le va relua în dramele sale : liberalism politic, fantastic medieval, reconstituiri istorice, aplecări intense spre pitoresc şi culoare. Teatrul său — parte integrantă dintr-o operă vastă reflectînd marile frămîntări şi opţiuni ale epocii — reprezintă atît un mesaj de artă, cît şi o imensă militare de tip umanitar.

Adesea, s-a pus în circulaţie ideea că Victor Hugo ar fi prin excelenţă un poet sonor, lăsînd ca declamaţia retorică să treacă înaintea sentimentelor autentice. Trebuie, totuşi, ca judecata noastră să nu se lase influenţată de această aparenţă. Victor Hugo, ca poet, îşi resimţea o misiune, se considera în serviciul unei cauze comune, înţelegea să aducă în simţirea semenilor săi glasul tainic al unor predestinări superioare. Or, prin natura şi destinaţia lui, un asemenea mesaj impunea să fie rostit într-un limbaj înalt, cu tonuri patetice şi chemări încărcate de vibraţie.

de război, om de stat, vizionar, poet veleitar, teolog, bufon — să fie redate cu relieful lor autentic și cu întrepătrunderea lor exactă.

În *Marion Delorme*, poetul va pleda pentru una din tezele sale de preferință : prin iubire adevărată, o curtezană se poate purifica sufletește, cîștigîndu-și dreptul moral la reabilitare. Se recunoaște că în manifestarea romantică de teatru această piesă a marcat un punct-cheie. Nu mai puțin, însă, i s-au găsit și părți criticabile. De ce — de exemplu — să se lase impresia că doar sufletele corupte, nu și cele corecte și echilibrate, pot fi capabile de purificări și regenerări adevărate ?

Asupra lui *Hernani* comentatorii s-au întrebat, adesea, dacă trebuie să judece opera drept o dramă propriu-zisă sau mai degrabă un poem. Acțiunea se desfășoară în Spania, la începutul secolului al XVI-lea. Unul din eroi, Don Carlos, este viitorul rege Carol Quintul. Evenimentele — pe Dona Sol o iubesc în același timp trei bărbați : Don Carlos, tutorele și unchiul ei Ruy Gomez, proscrisul Hernani — sînt pe de-a-ntregul inventate. Personajele nu se susțin sau cel mult se susțin în parte. Episoadele acțiunii sînt puse cap la cap, fără acea înlănțuire care să le imprime realitate și varietate. În ce privește deznodămîntul, acesta este forțat, sinistru, într-un chip făcînd ca admirația posibilă pentru unii eroi sau unele situații să fie alungată, lăsînd în locul ei un sentiment de perplexitate și descurajare. În schimb, piesa abundă în străluciri poetice, în desfășurări de măreție retorică, în jocuri sclipitoare de rime și ritmuri, în alăturări patetice de contraste, în imagini respirînd pasiune și prospețime, în desfaceri curajoase de vechea estetică a genului, în avîn-

turi tinerești, toate acestea de natură să creeze spiritualmente atmosferă și incantație de poem.

Este de văzut dacă în dramele sale următoare poetul va veni cu corectări deduse din experiența de pînă acum și dacă va fi în totul consecvent cu sistemul dramatic expus în *Prefață*. În *Regele petrece (Le Roi s'amuse)*, de asemenea, se pledează pentru o reabilitare. Triboulet, bufonul regal, este gata să slujească oricîte infamii ale stăpînului său ; totuși, pentru că își iubește cu sălbăticie fiica, poetul încearcă să-i împrumute o frumusețe sufletească, să-l salveze moralmente. Piesa a trezit proteste și rezistențe, atît cu privire la arbitrarul intrigii și inconsistența personajului, cît și la implicațiile ei morale. În prefața la *Lucreția Borgia*, poetul își va reînnoi declarația sa de principii : fie și o diformitate morală cît de hidoasă, dacă ajunge să fie străbătută de un sentiment pur, își poate dobîndi eliberare morală, frumusețe și convertire în forme de umanitate. Maternitatea — în cazul Lucreției Borgia — îi va aduce moralmente o absolvire. Drama a trezit critici și reacțiuni severe. Ne putem întreba dacă o maternitate ca aceea a eroinei de aici, practicată pe ascuns, în condiții de sfidare a regulilor morale, poate cu adevărat să purifice. Important este ca opera de teatru să edifice în mod durabil, nu să producă în cugetele spectatorilor derută, perplexitate sau simple emoționări de moment. *Maria Tudor*, și această dramă, avea să constituie o demonstrație. Aflăm din prefață ceea ce autorul a intenționat să prezinte : un vast amestec de fapte și trăsături ce pot intra în cuprinsul și curgerea vieții — rîs, lacrimi, bine, rău, înălțimi, scăderi, fatalități, semne ale Providenței, geniu, hazard, societate, lume, natură — plutind ca totalitate într-un aer de măreție. Posteritatea, în genere,

s-a dovedit severă. Poetului nu i se iartă că pentru a-şi justifica şi aplica sistemul a consimţit să treacă prea uşor atît peste adevărul istoric al evenimentelor cît şi peste adevărul uman al personajelor.

În *Ruy Blas* (1838) — după experienţe anterioare primite cu îndoială de către publicul vremii — Victor Hugo a revenit la forma versificată. Subiectul — văzut dinafară — este grandios. S-a arătat că dintre toate piesele autorului este poate cea mai puţin verosimilă, contrariu aparenţelor şi cu multe defecte de construcţie, ceea ce însă nu a împiedicat ca sub raport poetic să fie scînteietoare şi ca pe scenele de teatru să cunoască triumfuri. Ruy Blas, un simplu valet, se îndrăgosteşte de regină şi este iubit de aceasta, ajunge prim-ministru, dobîndeşte autoritate prin inteligenţă şi competenţă, aspiră să redea Spaniei strălucirea pe care o avusese în trecut, devine în măsură să lupte cu nesfîrşite forţe adversare, nu însă şi cu singurul om care îi cunoştea secretul şi a cărui trădare îi va provoca sfîrşitul.

Cariera de poet dramatic a lui Victor Hugo s-a încheiat, nu fără o profundă dezamăgire a acestuia, prin eşecul suferit de *Burgravii (Les Burgraves)*, la Comedia Franceză, în ziua de 7 martie 1843. Şi aici, e greu de precizat dacă avem de-a face cu o dramă istorică sau mai degrabă cu un poem dramatic. Ideea i-a fost inspirată de priveliştea ruinelor feudale, în cursul unei călătorii a poetului pe malul german al Rinului. Cadrul — ev mediu german, un amestec pitoresc de legendă şi istorie, tablouri cu reconstituiri de viaţă cavalerească avînd în centrul lor figura de monarh a lui Frederic Barbarossa — are înfăţişări şi proporţii de epopee. Este adevărat că sub raport poetic *Burgravii* conţin pagini de frumuseţe unică.

Dacă piesa totuşi a căzut, e şi pentru că publicul vremii începea să dea semne de oboseală faţă de o mişcare tinzînd vizibil spre repetiţie, spre mecanicism, spre construcţii fastidioase. Propriu-zis, această cădere începuse mai de mult ; se pregătea — am putea spune — cu fiecare din dramele anterioare. Principala explicaţie stă de fapt în obstinaţia poetului de a fi rămas mereu la procedeele sale, cu personaje inventate şi pierzîndu-se tot timpul în declamaţii, cu situaţii istorice arbitrare, cu exces de sonorităţi verbale, cu idealizări duse dincolo de marginea acceptabilităţii, cu pledoarii pentru teme sau visări personale, cu antiteze construite programatic, cu stăruiri în efecte sau în situaţii absurde de melodramă, cu etalări ostentative ale suferinţei ori ale lugubrului, cu revolte devenite aproape sistem, cu lovituri senzaţionale de teatru.

4. Alfred de Vigny

Alfred de Vigny (1797—1863), în prefaţa din 1829 la o traducere a lui *Othello* de Shakespeare, venea cu cîteva precizări teoretice. Se declara, anume, pentru un teatru capabil să îmbrăţişeze tablouri largi de viaţă, în care împletirea tragicului cu comicul să apară şi pe scenă aşa cum e posibilă în realitate, în care personajele să se poată desfăşura cu plenitudinea trăsăturilor lor constitutive. *Mareşala d'Anne (La Maréchale d'Anne)*, piesa imediat următoare (1830), mai mult o melodramă, destul de tributară unor mode şi gusturi ale vremii, a rămas în afara acestor principii. În *Chatterton* (1835), însă, de fapt singura sa creaţie dramatică autorizată, autorul s-a

regăsit pe sine, s-a preocupat să-și realizeze gîndirea.

Eroul este poetul englez Thomas Chatterton (1752—1770), făptură pe cît de precoce pe atît de orgolioasă, preferînd să-și ardă manuscrisele și să-și pună capăt zilelor decît să implore bunăvoința editorilor, să recurgă la împrumuturi umilitoare ori să primească insultele calomniatorilor. Vigny atribuia poetului o misiune sacră ; era convins că între această misiune și societatea clădită pe interese materiale există un antagonism profund, cu urmări tragice. Totul în poezie — și idee, și acțiune, și personaje — se înscrie în această teză. Și aici vom găsi declamații, tirade, pledoarii, unele provenind din temperamentul autorului, altele din manierismul, afectările sau defectele școlii. Dar peste multe din acestea se poate trece, pentru că în datele ei esențiale, acțiunea are sobrietate și concentrare, pentru că sînt în joc sentimente sincere, pentru că personajele sînt construite cu consecvență, pentru că analizele psihologice sînt conduse cu pătrundere și finețe, pentru că în teza apărată de actor mai presus de prezumții ale acestuia recunoaștem convingerea lui pasionată.

De ce, oare, deși s-a impus și ar putea încă să se impună pe diferite scene ale lumii, piesa nu a polarizat și egale adeziuni afective ? Poate că eroul împinge prea departe orgoliul lui insociabil ; poate că în eșecul lui societatea nu ar fi atît de vinovată pe cît ar vrea autorul s-o arate ; poate că pentru ideea de misiune a scriitorului, ca și în ce privește datoria societății față de aceasta, ar trebui să se militeze și cu alte mijloace, nu exclusiv cu indignări și rechizitorii. Opinia publică își are

adesea criteriile și reacțiunile ei intime, pe care nimeni nu ar putea să le prevadă în întregime.

5. Alexandre Dumas

S-a afirmat că între romantici Alexandre Dumas (1803—1870) ar fi fost singurul autor dramatic dotat propriu-zis pentru teatru. I s-au contestat adesea calitățile de literator, nu însă și cele de dramaturg. Acțiuni spectaculare ; putere de a ține cugetele spectatorilor în emoție și în așteptare, de la replică la replică, de la scenă la scenă, de la act la act, de la piesă la piesă ; destule trăsături discutabile ale genului — abuz de procedee scenice, revărsări arbitrare de imaginație, psihologii sumare, căutări de efecte ș.a. — capabile totuși să creeze atmosferă, să întrețină iluzia de teatru, să pună în mișcare emotivitatea comună.

Henric al III-lea, trilogia *Stockholm, Fontainebleau, Roma*, ca și celelalte drame istorice, deși nu lipsite de calități — culoare locală, unele reconstituiri arheologice, destule scene captivante prin patetismul ori omenescul lor — s-au adăugat și ele la declinul dramei istorice în forma ei concepută de romantici. Piesele care trebuie să ne rețină cu precădere atenția sînt cele cu aspecte de drame moderne, într-un fel apropiindu-se de ceea ce s-ar numi *tragedii burgheze,* într-alt fel vecine ca stare de spirit cu ceea ce găsim în Werther sau în eroii orgolioși din poemele lui Byron.

Ne gîndim, mai cu seamă, la *Anthony* și la *Kean*. Regăsim o idee scumpă teatrului romantic, devenită aproape dogmă : arta este mai în elementul ei cînd poate înfățișa vicii, contraste, suflete corupte și detracate, situații tari

ori reacţiuni neaşteptate, nu şi situaţii în ordine, cu desfăşurări armonioase.

Anthony — despre care s-a spus c-ar fi un Hernani transplantat în mediu burghez — este un bastard, în conflict cu societatea de care se crede dispreţuit. Şi-a constituit din suferinţă o atitudine, scontînd din aceasta efecte. Păstrează tot timpul un ton de amărăciune şi de ironie, devenind pentru toţi ca şi pentru el însuşi de neînţeles. Va sfîrşi — paroxistic — în delir de gelozie şi în crimă. În epocă, piesa a stîrnit entuziasm ; ulterior, opinia lumii a început să se întrebe dacă menirea scenei de teatru se poate acorda în totul cu atîta înfăţişare a viciului, în plus şi cu proclamarea lui ca principiu sau ca sursă de artă. Kean, actorul, aparţine unei bresle asupra căreia apasă reticenţe şi prejudecăţi ; aceasta nu va împiedica, însă, ca actorul de geniu să primească omagii ale demnitarilor, să fie iubit de femei din societatea bună şi ca în altercaţie cu principele de Galles să denote că aşa cum există o regalitate a coroanei poate exista şi una a scenei.

6. Constatări

Cariera dramei romantice a fost, pe cît de furtunoasă şi spectaculară, tot pe atît de scurtă. Eşecul *Burgravilor*, în 1843, nu privea numai pe autorul dramei, ci un întreg gen şi o întreagă şcoală. Încercarea lui Casimir Delavigne de a găsi o formulă de compromis între romantism şi cvasiclasicism *(Don Juan de Austria, Copiii lui Eduard, Ludovic al XI-lea* ş.a.), ca şi încercarea lui François Ponsard de a construi acţiuni în spirit critic, în care morala stoică să înlocuiască declamaţia umanitară *(Lucreţia)*, au găsit în epocă o au-

dienţă de moment, desigur într-o măsură şi prin valoarea lor intrinsecă, dar mai cu seamă pentru că profitau de oboseala produsă în spiritele vremii de piesele lui Victor Hugo şi ale lui Alexandre Dumas.

În ce măsură drama romantică a fost sau nu o reuşită ? E greu să răspundem dintr-o dată ; problema a dat şi va mai da încă de lucru, atît istoriei cît şi criticii literare. Într-adevăr, nu s-a instituit un gen durabil, cu putere de a da norme universale în creaţia de teatru. Trebuie totuşi să admitem că a creat o atmosferă, că a pus în mişcare idei şi iniţiative, că a dat lupte şi a impus înnoiri semnificative.

Tragedia, de mult, constituia în viaţa teatrului mai mult un capitol de rutină tradiţională decît unul de creaţie propriu-zisă ; sub acest raport, acţiunea îndreptată împotriva ei de teatrul romantic a fost binevenită. Se crea astfel un loc liber, susceptibil ca pe el să apară viziuni şi forme noi. E limpede că romantismul — prin ataşamentul său pronunţat pentru istoria reală mai mult decît pentru cea legendară, prin însemnătatea acordată culorii locale, prin pasiunea sa pentru cauze ale omenescului şi ale societăţii — va contribui ca teatrul de moravuri, atît sub aspectul său descriptiv cît şi sub acela moralizator al edificării, să-şi asocieze valenţe inedite, să deschidă ferestre înspre realismul de mai tîrziu.

7. Creaţia comică. Scribe

În romantism, comedia a rămas un gen subsidiar. De fapt, nu a împrumutat nimic esenţial din doctrina propriu-zisă a mişcării. Cel mult şi-a însuşit un anume sentimentalism, de

natură să stimuleze o formă de melodramă veselă, agreabilă publicului : *vodevilul*.

În raport cu formele vechi ale comicului, vodevilul însemna alunecare în facilitate, în intrigi de suprafață, în trecere a caracterelor, ideilor și sentimentelor pe planuri secundare. Mai mult decît personajele, contează evenimentele ; *acestea*, de regulă, dețin primele roluri și conduc piesa. Mersul acțiunii este asigurat în primul rînd prin manevre de fapte și situații, nu prin ciocniri de pasiuni și caractere. Personajele au prea puțin și o individualitate proprie ; totul e ca ele să intre în preocuparea autorului de a înnoda intrigi spumoase, de a manevra cu abilitate situații contrarii, pentru ca în cele din urmă să se ajungă la deznodăminte favorabile, de natură să procure rîs, mulțumire și sentimentul cîtorva ceasuri petrecute agreabil.

Timp de patru decenii, scena comică franceză a fost ocupată de un singur nume proeminent : Eugène Scribe[1]. Nu îl putem

---

[1] A trăit între anii 1791—1861. Primul succes în teatru : *O noapte a gărzii naționale (Une nuit de la garde nationale*, 1815). Succesul de la debut s-a menținut, cu sprijinul noii burghezii franceze, pînă la sfîrșitul carierii sale. A tratat în manieră comică — reducînd la minimum zugrăvirea mediului și analiza de caractere — subiecte de oarecare gravitate, chiar și de un anumit patetism. De exemplu : în *Un lanț (Une chaîne)*, ruptura dureroasă a unei legături ; în *Oscar*, un caz de seducție ; în *Camaraderie*, arivismul ; în *Paharul cu apă (Le Verre d'eau)*, ideea că din cauze mici pot țîșni efecte mari ș.a. Multe piese din repertoriul lui Scribe rezistă însă, nu însă prin calitatea lor de artă ori prin puterea de a propaga un mesaj, ci prin facultatea lor de-a amuza. Judecata literară, în strictețea ei de principiu, nu poate ierta lui Scribe faptul că a consimțit cu facilitate ca din *imbroglio*-ul vieții, al istoriei, al sensibilității umane să facă un *imbroglio* al scenei și al succesului de moment.

socoti nici un mare scriitor, nici un observator perspicace al vieții, nici un psiholog, nici un pictor de moravuri ; știa însă să facă teatru, să construiască pentru scenă, ceea ce i-a adus în comedie o reputație egală cu aceea a lui Al. Dumas în dramă.

Scribe a început să scrie pentru teatru într-un moment în care vodevilul cucerea în mod aproape ostentativ favoarea publicului. Nu se va opune acestui curent ; dimpotrivă, va încerca să-i dea mai multă ținută, să-l apropie de unele înțelesuri ale actualității, să-l pună în acord cu psihologia publicului de epocă, să includă în comicul său expansiv și unele note de sensibilitate meditativă.

Și asupra acestui autor opiniile s-au grupat în tabere diferite. I se poate obiecta, de exemplu : în cele aproape patru sute de piese pe care le-a scris, nu există nici un personaj care să fi rămas în memoria oamenilor ; eticheta pe care o poartă aceste personaje — colonel, notar, avocat, medic, financiar ș.a. — este aproape tot ce știm despre ele ; avem de-a face parcă mai mult cu manechine decît cu oameni ; tot timpul coincidențe, confuzii, *quiproquo*-uri, procedee, și în schimb aproape deloc studiu de caractere ; o lume în care interesele materiale ale bunei-stări și ale bogăției trec înaintea sentimentelor și devin criterii ale considerației ș.a.m.d. Deopotrivă, există și păreri care țin să corecteze, să atenueze ori să așeze aceste obiecții și în alte unghiuri de interpretare. Anume : găsim în piesele lui Scribe o adresă sigură, o vivacitate susținută, o putere ingenioasă ca prin ocoluri nesfîrșite să se ajungă totuși la ținta propusă, o înțelegere pentru procedeul propriu de teatru, un meșteșug aparte de a crea comunicarea dintre scenă și sală. Spiritele rafinate, firește, nu aveau motive să adere la

o artă făcută din atîtea artificiozități, doritoare în primul rînd de aplauze imediate; tot așa, nici spectatorul popular nu putea să-și găsească afinități cu un teatru făcut din abilități și speculații obsecvioase. Publicului burghez, însă, aceste piese i-au convenit; găsea în ele o imagine a unor voluptăți și aspirații comode, a egoismului său aplecat spre satisfacțiile bunei-stări, a respectului său pentru situații confirmate prin etichete și instituții.

8. Un teatru al sentimentului: Alfred de Musset

Teatrul lui Alfred de Musset[1] a început să fie jucat tîrziu, abia după moartea scriitorului, într-o perioadă în care lupta dintre clasicism și romantism lua sfîrșit. Comentatorii se întreabă, încă, dacă acest teatru aparține efectiv romantismului, în ciuda coinciden-

---

[1] A trăit între anii 1810—1857. În seara de 1 decembrie 1830, la teatrul Odéon din Paris, piesa într-un act *Noaptea venețiană (La nuit vénitienne)* a fost un eșec total. Poetul s-a depărtat de scenă, continuînd totuși să scrie în formă dramatică. Volumul *Un spectacol într-un fotoliu (Un spectacle dans un fauteil)*, apărut în 1832, cuprindea două piese: *Cupa și buzele (La Coupe et les Lèvres)*, dramă violentă de factură byroniană, și *La ce visează tinerele fete (A quoi rêvent les jeunes filles)*, comedie plină de grație și fantezie. În 1833, apar alte două piese: *Andréa del Sarto* și *Capriciile Marianei (Les Caprices de Marianne)*. Poetul, cu dezamăgiri și amărăciuni în suflet, aspiră pentru liniștirea lui spre o viață simplă. Ediția de teatru publicată în 1835 va spori cu piesele: *Fantasio*, *Cu dragostea nu-i de glumit*, *Lorenzaccio*, *Barberine* și *Proverbele* se numără printre ultimele sale lucrări dramatice. Teatrul lui Musset — cu sinceritatea și spontaneitatea lui elegantă, cu trăsăturile lui romantice izvorîte din simțire autentică nu din programe de școală — a găsit drumuri directe spre sensibilitatea spectatorului modern.

ței de epocă și a unor corespondențe de culoare sau de ton afectiv. Adevărul e că în creația sa dramatică poetul nu a urmat principii de școală, nu s-a înscris într-un program, ci și-a mărturisit cu emoție propria lui simțire lirică. De fapt, transpunerea pe scenă îl interesa prea puțin ; dovadă, felul cum înțelegea să se elibereze de multe din convențiile practicate pe atunci în teatru ca și de măgulirile pe care i le-ar fi putut aduce aplauzele sălii.

Lorenzaccio, privită de departe, este o dramă istorică. Ni se relatează pe scenă un eveniment consemnat în cronicile florentine : suprimarea lui Alexandru de Medici, tiranul cetății, de către vărul său Lorenzo. Cadrul este strălucitor ; apar, cu relieful lor caracteristic, atît splendorile cît și mizeriile societății italiene din secolul al XVI-lea. Dar acest cadru, luat în sine, ar rămîne un fapt secundar. Capătă putere semnificativă prin prezența personajului principal. Lorenzo este spiritualmente un discipol al lui Plutarh și al civismului latin. Conștiința lui este stăpînită de sentimentul patriei, de ideea datoriei, de nevoia de a servi comunitatea umană, de marea chemare a libertății. Și-a impus o mască de detracat, pentru ca sub acest camuflaj să poată ajunge în intimitatea tiranului și să-și pună în aplicare gestul patriotic. Stratagema, însă, va face din el o victimă ; odată cu masca detracatului, trebuind să mimeze moravurile acestuia, va sfîrși prin a-și însuși și firea acestuia. E greu ca detracarea s-o mînuiești la comandă ; odată începută, indiferent din ce motive sau cu ce intenții, ea îți va intra în carne și în sînge, devenindu-ți a doua natură. Musset, în studiul său, gravita mai mult spre Shakespeare decît spre romanticii contemporani cu el.

Tot atît de caracteristic poate fi socotit şi personajul Fantasio din piesa cu acelaşi nume. Nu are o identitate anumită ; nu îl putem situa într-un loc precis ; în cuvintele sale îşi pot face drum oricîte tonuri şi colorituri, oricîte salturi de la o idee la alta, oricîte adevăruri ca şi tot atîtea calambururi. Stăruieşte în el o stare de lasitudine şi dezamăgire, ca de «rău al secolului». Personajul — în care scriitorul s-a zugrăvit în bună parte pe sine — manifestă prin aceasta şi o formă de eleganţă snobă a vremii, dar deopotrivă şi o anume filosofie. S-ar părea că viaţa îi pare un lucru de prisos ; ironizează pe burghezul care ştie ce vrea, care îşi defineşte existenţa prin cîteva ţinte precise, însă într-un fel de atitudine în care se strecoară şi puţină invidie. Trăim în mijlocul atîtor semeni, de care aparent ne leagă nesfîrşite puncte comune ; în realitate, toate acestea nu fac altceva decît să ne afunde într-o imensă singurătate, lăsînd să moară în noi, în tăcere, tocmai ceea ce ne este mai propriu şi mai unic.

Proverbelor [1] — un gen dramatic scurt, care la data aceea începuse să aibă o tradiţie, Musset le-a dat o strălucire aparte. Toate conţin analize delicate ale iubirii : suferinţele şi bucuriile acesteia, surprizele, contrarietăţile, farmecul sau dimpotrivă gustul amar. Experienţa intimă a poetului ne urmăreşte mereu ; este sursa

---

[1] E vorba de mici dezvoltări dramatice, avînd ca titlu şi ca temă înseşi proverbele alese şi comentate. Iniţial, scopul lor împletea elemente de joc salonard cu intenţii educative. Prin evoluţie, vor căpăta mai multă profunzime psihologică, totodată şi mai multă ţinută artistică.

În istoria genului, trebuie să amintim : proverbele scrise de d-na de Maintenon pentru elevele casei regale de la Saint-Cyr, proverbele lui Carmontelle (de fapt părintele genului, sec. al XVII-lea), pro-

principală unde acesta descoperă esențe, care îi întrețin inspirația. Dragostea, întotdeauna, este însoțită de suferință. Totuși, ea trebuie trăită. Altminteri, nu am avea sentimentul că ne-am împlinit existența. Cu timpul, purificată de ceea ce în mod trecător a putut să cuprindă tulbure sau contrariant, amintirea ei se va lărgi, limpezindu-se și propagînd împăcare.

Ca poet al iubirii, Musset se înscrie într-o familie de spirite care numără printre înaintași pe Shakespeare, Racine și Marivaux. De la cel dintîi a împrumutat o putere inefabilă de a pluti între real și visare într-un ținut nemărginit al umanității ; cel de-al doilea i-a dat modelul analizei profunde ca și al cadenței poetice capabile să reflecte maiestatea pasională ; iar ultimul, ca unui moștenitor cum nu se putea mai legitim, i-a transmis grația, capriciul rafinat, jocul pe culmi de subtilitate, știința ocolului savuros, prospețimea simțirii, surîsul pregătit să închidă în el tot atîta tristețe ca și regăsiri de bucurie.

În destinul teatrului lui Musset s-a petrecut un fapt aproape unic : a ajuns să însemne o permanență și o glorie a Comediei Franceze — piatră de încercare pentru actori și regizori, document peremptoriu de act dramatic — un repertoriu pe care poetul lui nu l-a gîndit nici o clipă pentru scenă.

---

verbele lui Collé (1709—1802), ale lui E. Gosse (1773—1834) și mai cu seamă ale lui Th. Leclercq (1777—1851).

Proverbele lui Musset sînt în număr de patru : *Cu dragostea nu-i de glumit (On ne badine pas avec l'amour), Să nu spui vorbă mare (Il ne faut jurer de rien), Trebuie ca o ușă să stea închisă sau deschisă (Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée), Nu putem să ne gîndim la toate (On ne saurait penser à tout).*

9. Deschidere spre un teatru de moravuri. Al. Dumas-fiul

În drumul spre realism, teatrul romantic a constituit o etapă necesară. Interesul pentru reconstituiri istorice, cu întipăririle lor de culoare locală ; conflictul pasional, purtat prin succesiunea lui de etape, de la înnodarea intrigii pînă la deznodămînt ; amestecul de tragic și comic — iată tendințe și forme prefigurative înspre un teatru în care zugrăvirea de moravuri va deveni motiv și fapt central.

Un inițiator de seamă în constituirea piesei de moravuri a fost Alexandre Dumas-fiul[1]. Va pătra destule legături cu maniera romantică, unele din acestea prin contagiune spirituală cu epoca, altele prin trăsături ale temperamentului propriu. Îl interesează «cazurile», situațiile aparte, excepțiile. Este un bun observator, nu însă și îndeajuns de stăpînit, așa încît să nu se lase furat ori de voluptățile unei imaginații dezlănțuite, ori de generalizări facile bazate adesea doar pe constatări din lumea bogată și salonardă pe care o frecventa. Pleca de la ideea că în societate există injustiții profunde, că societatea omenească este departe de a fi bine întocmită, că în raporturile dintre individ și societate stăruiesc

---

[1] A trăit între anii 1824—1895. Primele sale creații dramatice, *Dama cu camelii* (*Dame au camélias*, 1852) și *Diana de Lys* (1853), au fost scrise mai întîi ca romane. Dintre piesele în care se resimte influența lui Scribe, cităm : *Lumea ușoară (Le demi-monde), Chestiune de bani (La Question d'argent), Fiul natural (Le Fils naturel), Tatăl risipitor (Le Père prodigue).* Piesele cu caracter didactic nu au mai înregistrat succese asemănătoare ; au trezit mai degrabă polemici și discuții. Amintim dintre acestea : *Ideile doamnei Aubrey (Les idées de Madame Aubrey), Străina (L'Étrangère), Denise, Francillon.*

discrepanțe mari, că în lume mulți inocenți plătesc pentru fapte pentru care ei direct nu sînt răspunzători.

Dumas-fiul nu va rămîne legat de o singură formulă ; nevoia de a se reînnoi l-a preocupat în mod constant. Despre *Dama cu camelii*, piesă scrisă pe petece de hîrtie în numai opt zile, s-a spus că nu există în teatru o dovadă mai evidentă de «prost gust», de melodramă în sensul rău al cuvîntului, de transpunere pe portative burgheze a ceea ce abatele Prévost intenționase în *Manon Lescaut* sau Victor Hugo în *Marion Delorme*. Totuși, puține piese au făcut și vor face încă în teatru cariere atît de răsunătoare. Explicația stă în faptul că Dumas-fiul știa cum să se adreseze și cum să construiască pentru publicul de teatru : cu parte ideatică dar fără solemnitate sau pedanterie, cu împletiri de tristeți și fericire, cu evenimente neprevăzute, cu intrigi capabile să dea satisfacție sentimentului comun.

Pe măsură ce Dumas-fiul își dădea seama c-ar putea să fie un reformator, s-a legat de ideea unui «teatru util», cu implicații sociale și moralizante, ferit de ceea ce l-ar putea împinge pe panta amuzamentului pentru amuzament. Teatrul — ne-o spune în prefața la *Fiul natural* — își are caracterele și exigențele lui. Trebuie să furnizeze maselor de oameni subiecte care să le indice drumuri, să le dea înălțime, să le emoționeze. Capodopera pentru capodoperă ar semăna cu o satiră fără învățătură sau cu un diagnostic neurmat de remedii. Prin omul-individ trebuie să se întrevadă și să se ajungă la o idee de umanitate, cu interes și pasiune pentru adevărurile ei constitutive și pentru destinația ei superioară. De aici, convingerea că autorul de teatru e dator să dea

la iveală piese cu teză. Mai mult decît atîta : stăruirea lui în ideea că teatrul trebuie să meargă cu programul său moralizator pînă la a cere modificări în legislația țărilor, prevederi noi sau amendări în codul civil și în cel penal. Într-un fel, aceste idei imprimau operei o notă de mesaj ; într-alt fel i-au și dăunat, întrucît personajele nu mai erau lăsate să-și trăiască în întregime viața lor autentică, ci deveneau «argumente» în acțiune pentru impunerea și victoria teoretică a unor teze. De aceea, rămîne de văzut dacă în asemenea condiții pledoaria mai putea fi îndeajuns de convingătoare. Critica, de altminteri în mod just, a remarcat cu privire la *Fiul natural* : cu distribuirea dirijată a autorului — în familia nelegitimă numai virtuți, bună-credință, onestitate, noblețe de suflet și dezinteresare, iar în familia legitimă, dimpotrivă, mai mult egoism și ipocrizie — era ușor ca teza gîndită de autor să capete cîștig de cauză.

În diferite privințe, obiecțiile ce se pot aduce teatrului lui Al. Dumas-fiul sînt numeroase. Majoritatea pieselor au trecut de mult în tăcere. Aplecîndu-se cu precădere asupra cazurilor excepționale, autorul a lăsat ca atîtea alte aspecte ale vieții și ale societății, interesante și autentice prin complexitatea lor, să treacă aproape neobservate. De ce, însă, părți întregi din acest teatru au cucerit fără înconjur simpatii și adeziuni totale din partea publicului de pretutindeni ? Faptul, desigur, nu se datorește numai abilității lui Dumas-fiul ca autor dramatic ; deopotrivă, contează și vibrația morală cuprinsă în piesele sale, pledoaria pentru mai multă și mai generoasă înțelegere a condiției umane.

10. Comedia burgheză. Émile Augier

Émile Augier[1] a început prin a se dedica poeziei. Timp de aproape un deceniu (1844—1853) a stăruit să compună teatru în versuri, nu de factură romantică propriu-zisă, dar nici cu totul departe de aceasta. Inițial, se părea că va constitui pereche cu Al. Dumas-fiul, contemporanul său. Curînd, însă, trăsăturile lui deosebite se vor evidenția și manifesta din plin.

Prin mediul social căruia îi aparținea, prin educația primită, prin studiile sale juridice, ca și prin temperamentul său egal, împăcat cu sine și împăcat deopotrivă cu societatea vremii sale, scriitorul se va defini ca o exponentă și ca o expresie a unei lumi burgheze care își contempla cu mulțumire bunăstarea materială și filosofia sa de viață. În centrul pledoariei lui morale se află familia. Față de anume prejudecăți se arată prevenitor ; fără ele, ordinea socială ar avea de suferit, s-ar simți mai amenințată. Mai presus de orice, prețuiește bunul-simț ; este forța sufletească în stare de a ne deschide ochii asupra realității, ferindu-ne astfel de rătăcirile imaginației ori de mirajele

---

[1] A trăit între anii 1820—1889. Primele sale piese, scrise în versuri, au fost primite cu răceală. Acest eșec a contribuit în mod substanțial ca de la o plutire incertă în tradiția romantică să se orienteze cu hotărîre spre o creație realistă. Comedia *Ginerele domnului Poirier* (1856) i-a adus notorietatea. De asemenea, o mare carieră dramatică a făcut și comedia *Maestrul Guérin (Maître Guérin, 1864).*

Era prin excelență un scriitor de teatru. Știa, anume, că publicul reacționează cu rezervă atunci cînd tot timpul replicile personajelor ar reflecta doar ideile și intențiile autorului sau cînd personajele nu ar fi lăsate să evolueze în linia lor naturală, impunîndu-li-se mereu constrîngerile unei teze sau alta.

visării. Nu crede în virtuțile ironiei, în jocul subtil de nuanțe, în reticența sceptică, în oscilații ori aproximări ; preferă ideea limpede, spusă răspicat, capabilă să creeze judecăți și stări de spirit comune. Se raliază unei înțelepciuni sănătoase, pe înțelesul mediei umane, mergînd în această privință pe linii tradiționale descinzînd din concepția lui Molière și moralismul lui Boileau.

Trebuie să menționăm, însă, că în teatrul lui Augier nu întîlnim numai acceptări și împăcări cu situațiile, ci și proteste, cîteodată chiar pînă la a purta în ele accente de revoltă. Majoritatea acestora au în vedere banul, și anume însemnătatea pe care dincolo de scrupule și de criterii morale i-o acordă societatea modernă.

Ginerele d-lui Poirier (Le gendre de M. Poirier, 1854), de fapt capodopera scriitorului, ilustrează pe deplin aceste înțelesuri. Socialmente, avem în ea un tablou de epocă al amestecului de clase : o aristocrație deposedată de vechile ei privilegii dar păstrîndu-și încă mentalitatea blazonardă, și o burghezie în ascensiune, cu un orgoliu propriu și cu veleități nobilitare. Augier, în final, va lăsa întotdeauna ca balanța simpatiei și a soluțiilor sale să încline de partea burgheziei ; dar aceasta nu în mod brusc, cu ostentație, cu darea pe față a unei teze, ci, dimpotrivă, lăsînd să vorbească ambele părți, cuvîntul hotărîtor avîndu-l faptele. Merită, în această privință, să amintim un faimos schimb de replici între ginerele aristocrat și socrul burghez :

Gaston : «Vino, Hector ! Vino ! Știi tu pentru ce Jean Gaston de Presles a primit trei lovituri de archebuză în bătălia de la Ivry ? Știi tu pentru ce François Gaston de Presles s-a urcat cel dintîi pe metereze în asaltul de la

Rochelle ? Pentru ce Louis Gaston de Presles s-a jertfit la Hogue ? Pentru ce Philippe Gaston de Presles a capturat două drapele la Fontenoy ? Pentru ce bunicul meu a murit la Quiberon ? Ei bine, pentru ca d-l Poirier să devină într-o zi *pair* de Franța și baron !»

D-l Poirier : «Știți, domnule duce, pentru ce am muncit cîte paisprezece ore pe zi timp de treizeci de ani, pentru ce privîndu-mă de tot am adunat ban cu ban patru milioane ? Pentru ca d-l marchiz Gaston de Presles, care nu a murit nici la Quiberon, nici la Fontenoy, nici la Hogue, nici în altă parte, să poată muri de bătrînețe pe un pat de puf, după ce va fi trecut prin viață fără să facă nimic...».

În partea majoră a creației sale dramatice, Augier este un realist. Nu i-au lipsit, însă, și unele înclinații romantice. Să ne gîndim, anume, la felul cum pentru teatru a renunțat la alte planuri și posibilități de viață, la preocuparea din primele sale piese de a reconstitui pe scena de teatru momente istorice și mai tîrziu, în plină maturitate a puterii sale de creație, la felul cum în apărarea *bunului-simț* nu a pus numai logică și demonstrație, ci și un patetism izvorît din adînci opțiuni personale.

11. O altă formă de comedie burgheză : vodevilul

În atmosfera de lichidare a romantismului, paralel cu progresul comediei de moravuri, s-a înregistrat și un progres similar al vodevilului. Am greși, dacă am considera acest gen numai sub latura lui facilă, ca expresie a unei societăți euforice, în căutare de amuzament ori satisfacții efemere. Într-adevăr, rostul lui este să provoace și să propage rîsul, utilizînd pentru

aceasta o gamă largă de mijloace, de la situații bufone pînă la *quiproquo*-uri abile, cu spirit, culoare și ingeniozitate. În același timp, însă, trebuie să ne dăm seama că genul nu trăiește numai din contingențe, ci și din forme de spiritualitate mai constituite, cu tradiții și cu rădăcini în mentalitatea unor comunități umane anumite. Într-o anume măsură, vodevilul modern este o continuare a farsei medievale din secolele XIV—XV ; piesă de proporții reduse, aplecată de regulă asupra unor fapte obișnuite ale vieții, fără afectări ori declarații de principii, fără pretenții morale, religioase sau filosofice, dar oricum cu un curaj franc în a denunța vicii și în a le sancționa prin ridiculizare.

Labiche[1], principalul titular al genului în epocă, ne poate da în privința arătată confirmări semnificative. Singur sau în colaborare a scris peste o sută cincizeci de piese, toate cu subiecte vesele, rezervorii de hilaritate, documente despre care s-a afirmat că prin ele autorul și-a cucerit un loc definitiv în istoria rîsului universal.

Încă și astăzi, părerile asupra acestei opere sînt împărțite. Pentru moment, spectatorii rîd ; după aceea, însă, s-ar putea ca piesele lui Labiche să le strecoare în suflet un gust amar, un sentiment de tristețe. Totul, în aceste piese, plutește în burlesc. Nu apare niciodată fie și

---

[1] *Eugène Marin Labiche* (1815—1888) a debutat în 1837 cu un succes : *Cuveta de apă.* În anul următor, reușita cu *Domnul de Coislin* l-a determinat să străduiască pe calea începută. Pe diferite scene ale lumii, au făcut carieră vodevilurile : *O pălărie de pai în Italia (Un chapeau de paille en Italie), Călătoria domnului Perrichon (Le Voyage de M. Perrichon), Caniota (La Cagnotte).* A colaborat cu mai mulți : Marc Michel, Émile Augier, Henry Monier, Th. Barrière, Edouard Martin.

o undă de simpatie, de înţelegere mai binevoitoare, pentru personajele în cauză. Ridicolul acestora este arătat ca incurabil; tot aşa, şi prostia omenească. Nimic mai firesc, deci, ca în faţa unui asemenea comic multe conştiinţe să protesteze. Oricum, fie şi în situaţiile ei cele mai încărcate de vicii şi degradări, viaţa poate oferi şi zări de lumină, puncte de regenerare.

Burghezul zugrăvit de Labiche este o făptură îmbîcsită de prejudecăţi, închistat în criterii mărunte, cu un fel de abilitate instinctuală în a converti totul în favoarea sa, gata oricînd să emită cu importanţă şi cu suficienţă sentinţe, prost şi mai ales iremediabil egoist. Augier, în comediile sale, îi dăduse burghezului o linie şi o demnitate, fără ca prin aceasta să-l cruţe de satiră şi ironie; Labiche, însă, s-a menţinut mai mult în caricatură, în situări bufone, chiar şi în acele piese în care s-ar putea spune că intenţia de observaţie morală l-a preocupat în oarecare măsură.

Triumful vodevilului — dacă se poate spune aşa — numără şi alte nume. Scribe continuă să fie un precursor. Labiche, oarecum, va face şcoală. Parisul, cu ceea ce se cheamă *la belle époque*, i-a dat un larg cîmp de manifestare. Victorien Sardou[1] este inventiv, variat, are adresa scenei, simte pulsul epocii şi cu strălucire îi măguleşte acesteia preferinţele. E om de teatru prin excelenţă şi ca atare ştie

[1] A trăit între anii 1831—1908. După eşecul cu *Taverna studenţilor* (1854), o clipă, s-a gîndit să renunţe la teatru. Avea însă vocaţia acestuia; revenirea — de aceea — va fi definitivă. Primul succes, *Mîzgăleală* (*Pattes de Mouches*, 1860), i-a dat impulsul şi confirmarea hotărîtoare. Se vor succeda, neîntre-

că înainte de orice trebuie să-și asigure afecțiunea publicului. Or, niciodată, cu atît mai mult în vremurile moderne, acesta nu ar putea să fie în totul unitar. În publicul mare coexistă o seamă de publicuri mai mici, fiecare din acestea cu gustul său aparte. Sardou s-a orientat cu abilitate ; a scris și pentru doritorii de amuzament, și pentru naturile sensibile la înduioșare, și pentru cugetele idilice, și pentru iubitorii de istorie anecdotică, și pentru amatorii de lovituri neașteptate, și pentru aceia așteptînd ca pe scena de teatru să găsească satiră și inițiative edificatoare.

Courteline[1] va pune în felul său de a observa moravurile epocii, și mai ales acelea ale societății pariziene de la sfîrșitul secolului trecut, o notă în plus de afecțiune și de bunăvoință umană. Nu s-a preocupat să descopere vreo adîncime a situațiilor ; e mulțumit cînd poate găsi soluții acceptabile pe calea unui umor de suprafață. Comediile sale sînt în același timp și vesele, și triste. Vesele, pentru

---

rupt, patruzeci de piese variate, unele trezind adeziuni unanime, altele deschizînd procese literare, proteste în presă, aproape chiar scandaluri de opinie publică. Amintim, drept mai caracteristice : *Daniel Rochet* (piesă cu teză, dezbatere privind căsătoria religioasă) și *Madame Sans-Gêne*.

[1] Georges Courteline (1858—1929) și-a dobîndit notorietatea în teatru prin *Boubourouche* (1892). Eroul este un mic-burghez, cu viață ordonată, mulțumit în sinea sa, convins că nu ar putea să existe o mai adevărată înțelepciune ca a lui, clătinîndu-se o clipă cînd s-a văzut în fața unei împrejurări neașteptate, dar pînă în cele din urmă revenind cu împăcare în fericirea sa suficientă. Ca idee și ca semnificație generală, celelalte piese se mențin pe această linie. Este în joc o societate care a dispărut ; nu însă și capacitatea unora din aceste piese de a înfrunta încă examenul scenei.

că găsim în ele vervă, spontaneitate, naturalețe, scene de viață mic-burgheză, aspecte de frivolitate sau de formă *cocasse* a moravurilor pariziene; triste, întrucît ne introduc într-o lume de șicane a comisariatelor, a regimentelor și a palatelor de justiție, întrucît simțim cum atîta energie umană se irosește fără folos în practici de rutină, întrucît — mai ales — micul-burghez apare în cele din urmă ca un înfrînt, atît neputincios cît și ridicol în fața contrarietăților pe care i le pune în față existența.

În sfîrșit, nu am avea dreptul de-a încheia această trecere în revistă a vodevilului, fără a menționa și pe Georges Feydeau[1] (1862—1921), despre ale cărui comedii-vodeviluri s-a spus că au ca gen perfecțiunea unui mecanism de orlogerie, pe Tristan Bernard[2] (1866—1947), cuplul Robert de Flers[3] (1872—1927) și Gaston de Caillavet (1869—1915)[3], nu mai puțin și trinitatea Meilhac-Halévy-Offenbach[4].

---

[1] Citām din repertoriul jucat pe multe scene comice din lume: *Champignol fără voia lui (Champignol malgré lui), Doamna de la Maxim (La Dame de chez Maxim), Ocupă-te de Amélie! (Occupe-toi d'Amélie), Răposata mamă a Doamnei (Feu la mère de Madame)* ș.a.

[2] Piese cunoscute, mari succese ale scenelor comice și bulevardiere: *Engleza așa cum o vorbim (L'anglais tel qu'on le parle), Cafeneaua cea mică (Le Petit Café), Sexul puternic (Le sexe fort)* ș.a.

[3] Au înregistrat succese comediile: *Miquette și mama sa (Miquette et sa mère), Regele (Le Roi), Fracul verde (L'Habit vert), Frumoasa aventură (La belle Aventure)* ș.a.

[4] Creatori ai vodevilului liric, mai precis ai *operetei.*

12. Un neo-romantic: Edmond Rostand

Edmond Rostand (1868—1918) nu împlinise încă vîrsta de treizeci de ani, cînd *Cyrano de Bergerac*, în 1897, a repurtat la Comedia Franceză un succes la fel de răsunător ca acela pe care cu cincizeci de ani în urmă îl înregistraseră pe aceeași scenă dramele lui Victor Hugo. Critica, în unanimitatea ei, s-a ferit s-o considere vreodată drept capodoperă. Piesa e încărcată de defecte : intervenții arbitrare ale autorului în adevărul faptelor istorice, un pitoresc încărcat de manierisme, psihologii de suprafață, efecte de teatru căutate cu dinadinsul, grandilocvență, versificație retorizantă, personaje ascultînd mai mult de manevra impusă de autor decît de legea lor interioară. De ce, totuși, piesa a plăcut într-un grad atît de înalt și continuă să placă ? Comedia Franceză continuă s-o țină cu succes pe afișele sale. Atîtea alte teatre din lume fac din reluarea ei un eveniment. Sînt mai multe cauze în joc. Putem presupune că publicul vremii, obosit oarecum de cruzimile naturalismului, de tensiunea problematizantă din dramele ibseniene, într-un fel chiar și de frivolitatea repertoriilor alunecate pe pantă bulevardieră, era bucuros să reîntîlnească în teatru un val de tinerețe, de entuziasm, de prospețime și căldură a sentimentelor. De asemenea, resimțea cu satisfacție ca într-o epocă de frămîntări și discordii civile să fie reînviate pe scenă episoade intrate în legendă pentru frumusețea lor de simțire și latura lor de generozitate. Contează, pe semne, și documentul liric. În personajul său, poetul s-a cuprins pe sine. Mai precis : i-a încredințat o destăinuire

intimă, privind soarta poetului de grad secundar dar aspirînd la genialitate, înțeles și neînțeles deopotrivă, cu amărăciuni profunde și totodată cu satisfacții capabile să i le atenueze în tăcere [1].

13. Privire retrospectivă

Din cele arătate pînă aici — în formă rezumativă, cu opriri numai asupra numelor reprezentative — rezultă că teatrul romantic francez și teatrul de moravuri care s-a dezvoltat în marginea lui alcătuiesc un capitol bogat și variat. Nu s-au produs capodopere, în înțelesul strict sau în înțelesul mare al cuvîntului. În schimb, a existat o vibrație intensă, susținută, cu largă putere de propagare în spiritele, opțiunile, aspirațiile și gusturile vremii. Reacțiunea împotriva clasicismului a fost purtată cu stăruință

[1] Celelalte piese ale autorului, chiar dacă au înregistrat succese pe scenă, au întîmpinat și mai multe critici. Primei sale comedii, *Les romanesques (Romanțioșii)*, i se recunoaște meritul de a fi încercat să «aducă puțină odihnă naivă după atîtea piese amare», dar nu i s-au iertat nici tiradele, nici pitorescul ei factice. Despre *Samaritaine*, un triptic biblic dramatizat, s-a spus că ar putea să corespundă pe plan literar unei compoziții muzicale ca *Marie-Madeleine* de Massenet, nu însă și unui oratoriu de Bach. *L'Aiglon* este spectaculos; i-a prilejuit tragedienei Sarah Bernhardt unul din marile roluri ale carierei sale; dacă însă autorul a intenționat ca din personajul lui să facă un alt Hamlet, aceasta ar semăna cu o utopie. În ce privește *Chantecler*, fabulă dramatică simbolizînd mesajul de lumină pe care poetul ar avea misiunea să-l aducă în lume, a rămas și în afara teatrului din cauza dificultăților tehnice de punere în scenă, și în afara lecturii propriu-zise, din cauza formei ei obsecvioase, cu simboluri și prețiozități discutabile.

şi hotărîre ; trebuie totuşi să recunoaştem că această reacţiune nu a avut caracter exclusivist, tinzînd la ruperea oricăror punţi de legătură, ci s-a dezvoltat sub semnul progresiv al unei concepţii de artă, cu raportări continui la problemele de diferite naturi ale societăţii contemporane. Au venit spre teatru mulţi, nu numai dramaturgi propriu-zişi, ci şi reprezentanţi din alte sectoare ale scrisului : poeţi, romancieri, critici literari, istorici, gînditori ş.a. S-au dezvoltat mai multe genuri : dramă istorică, melodramă, dramă de moravuri, comedie sentimentală şi comedie de moravuri, vodevil, operetă ş.a. În faza iniţială, adesea, principiile au trecut înaintea faptelor ; dar mai tîrziu procesul s-a corectat, sfîrşind prin a se tinde spre cît mai mult adevăr rezultînd din observarea realităţii.

A fost o perioadă, efectiv, atît de teorie cît şi de practică teatrală. Problema adevărului — cel istoric, cel psihologic, cel social — s-a aflat într-o rază activă de preocupări. Soluţiile la care s-a ajuns — şi cele înfăţişate teoretic, şi cele intrate contextual în opere — exprimă judecăţi corecte şi au determinat situaţii eficiente. Viaţa reală, fie şi în actele ei obişnuite, este extrem de complicată. Ca s-o poată reflecta, arta e ţinută să simplifice, să selecteze, să-şi aleagă cîmpuri de proiecţie. În teatru, condiţia se impune cu deosebire. De aici, condiţia ca acţiunea dramatică să se înscrie într-o arhitectură sigură şi ordonată. În această privinţă, romantismul francez a confirmat cuceriri şi reguli clasice. De aici, de asemenea, datoria ca piesa de teatru să pună în joc o cauză, să militeze pentru ceva, să ilustreze o teză. Aceste orientări au găsit ecou în diferite

straturi sociale. În peisajul spiritual al epocii, teatrului i-a revenit un loc de seamă. Școlile de actorie au făcut progrese mari, cu atît mai mult cu cît actorul ca și poetul, au fost priviți ca purtători de cuvînt, nu numai ai unor meșteșuguri anumite, ci și ai unor mesaje morale ori sociale de largă rezonanță morală.

Capitolul al XVIII-lea

TEATRUL ROMANTIC ÎN ALTE ȚĂRI : GERMANIA, ANGLIA, ITALIA, RUSIA

1. Climat de epocă în lumea germanică

Începuturile unei mișcări romantice în lumea germanică datează de la Lessing și Schiller. Totuși, tradiția acestora nu s-a perpetuat cu liniște și continuitate, ci, dimpotrivă, cu unele frîngeri și răzvrătiri. Dovadă, o anumită invazie de lirism, de refugieri în atitudini de idealizare, tinzînd să protesteze împotriva regulilor de construcție teatrală despre care se teoretizase în *Dramaturgia de la Hamburg* și care își găsiseră o atît de largă aplicare în mișcarea de la Weimar. Multă abstracție alegorică, substituindu-se adevărului concret ; personaje funcționînd mai mult ca simboluri decît ca ființe umane cu gîndire, sensibilitate și acțiune proprie — iată, ca să nu amintim decît despre acestea, trăsături ce păreau să-și afirme întîietatea, proclamînd drepturi suverane ale individualității și ale imaginației poetice.

Au intervenit însă evenimente de ordin exterior, sub acțiunea cărora mișcarea romantică avea să înțeleagă că trebuie să scruteze lucru-

rile cu luciditate și să-și dea mai multă convergență. Campaniile napoleoniene, cu strivirea Prusiei la Iena, au arătat ce consecințe funeste puteau să decurgă din sfîșierea între ele a statelor germane. Apelurile la unitate națională vor răsuna din ce în ce mai des, în scrisul vremii, în cenacluri, în lucrări filosofice, pe catedre universitare. Fichte, în celebrele sale *Scrisori către națiunea germană (Reden an die deutsche Nation)*, propunea tineretului un ideal profetic, asigurîndu-l că singura comunitate capabilă să perpetueze puritatea și integritatea umană este comunitatea germanică. La Berlin, mișcarea romantică în constituire grupa ca personalități reprezentative pe frații Schlegel (de fapt, teoreticienii mișcării), pe filosoful Fichte, pe teologul Schleiermacher, pe scriitorul Tieck, pe cei doi poeți morți de timpuriu Novalis și Wackenroder. Acțiunea întreprinsă de mișcarea «Tînăra Germanie» milita pentru o poezie energică, patriotică, în stare să înțeleagă chemările vremii și ale țării, la adăpost de pericolele visării, ale neantului intim ca și ale doctrinei cosmopolite.

Teatrul romantic german din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin mai multe aspecte ale sale, s-a integrat în acest climat de epocă și în acest curent de idei.

2. Pregătiri romantice. Tieck. Werner

O primă formă de teatru romantic german o avem în așa-numita *dramă fatalistă*. Termenul nu pare fericit; substanța, însă, deși de valoare artistică îndoielnică, este semnificativă. Peste tot se așează o forță a destinului, dar în

genere a unui destin inegal, capricios, absurd, fără măreţie, alegîndu-şi victimele mai mult dintre inocenţi, împingîndu-le în mod absurd spre crimă şi incest. Iniţiatorul acestei drame este Johann Ludwig Tieck (1773—1853), poetul mai întîi de formaţie raţionalistă, după aceea cucerit de freneziile romantice. În *Carol de Berneck* (1793) avem o reeditare naivă a unor situaţii din *Orestia* clasică : fiul trebuind să se răzbune asupra mamei pentru moartea tatălui său. Curînd, autorul va renunţa la această formulă ; şi-a dat seama că era anacronică şi că manierismul ei venea în contrazicere totală cu ceea ce părea necesar ca epoca să reclame de la scena de teatru.

În mişcarea începută, Zacharias Werner (1768—1823) va înscrie un pas în plus. A înţeles literatura drept un mijloc de luptă şi de propagandă pentru ideile sale umanitare. Principala sa operă dramatică : *Martin Luther sau Sfinţirea forţei (Martin Luther oder die Weihe der Kraft*, 1807). Nu avem de-a face cu un conflict dramatic propriu-zis, ci cu o succesiune de tablouri menite să evoce dramatic atît măreţia personajului cît şi procesul istorico-moral pe care acţiunea lui de răzvrătire doctrinară a pus-o în mişcare. Adevărul istoric — cel puţin în ce priveşte dezbaterile din dieta de la Worms şi strigătul lui Luther : «Ascult de glasul conştiinţei mele, nu pot face altfel !» — este îndeajuns de respectat. Ca element romantic — de unde şi justificarea titlului — drama include dragostea dintre Luther şi Catherina de Boza, cu predestinarea ei de ordin mistic, cu pregătirea ei prin apariţii şi visuri, deopotrivă şi cu un înţeles filosofic : puterea în unire cu afecţiunea dobîndesc chemări şi calităţi capabile să regenereze lumea.

3. Principalul moment romantic : Kleist

Toată creația dramatică a lui Kleist[1], și cea tragică, și cea comică, poartă marca personalității sale excesive, teoretic pledînd pentru idealul goethean al dezvoltării armonice, dar în practică stăpînită de ruperi și orgolii demonice, de aplecări spre forme grotești și situații stranii. A venit în teatru, după ce mai întîi și-a purtat setea de cunoaștere în studii de matematică și în lecturi filosofice dificile. Avea convingerea că domeniul literelor poate fi tot atît de deschis, tot atît de propriu pentru neîncetate descoperiri, ca și acela al științei. De aici, tendința lui de a căuta mereu ceva nou, în stare de a produce emoții inedite, chiar uluire. În realitate, nu a izbutit niciodată să se limpezească interior ; o anume depresiune fizică și morală — care de altminteri l-a și împins spre un sfîrșit pe cît de precoce tot pe atît de trist — plutește peste tot în scrierile sale.

Prima sa piesă, *Familia Schroffenstein,* pune în scenă conflictul cu urmări tragice între două ramuri ale aceleiași familii. Privită de departe, situația ar avea asemănări cu cea din *Romeo și Julieta ;* nodul acțiunii, însă, nu îl formează ca în drama shakespeariană un sentiment intens al iubirii, ci complicații funeste decurgînd din neîncrederi și suspiciuni absurde.

---

[1] Berndt Wilhelm Heinrich von Kleist (1777—1811) a avut o viață pe cît de scurtă pe atît de agitată. S-a aflat în conflict cu întreaga societate a vremii sale, deopotrivă în conflict și cu propria-i conștiință. Aspira să cunoască totul, să atingă aproape material absolutul. Teatrul pe care l-a scris constituie în mare măsură documentul autobiografic al neliniștii sale. S-a sinucis la vîrsta de 34 de ani, antrenînd în această tragedie și pe Adolfine Vogel, de care era legat printr-o stranie și disperată pasiune.

Adevărata măsură a romantismului lui Kleist ni se va dezvălui întîia oară în *Penthesilea* (1808). Eroina, regină a Amazoanelor, este ţinută de legile ţării sale să-şi cucerească soţul pe cîmpul de luptă ; împotriva lui Achile, pe care mama sa i l-a destinat ca soţ, se va dezlănţui cu o dublă furie, a orgoliului de luptătoare şi a îndrăgostitei pătimaşe. Poetul a folosit această legendă pentru destăinuiri personale de tip romantic. Ne-o spune el însuşi : «...(în această scriere) există toată viaţa mea intimă, toată suferinţa şi, în acelaşi timp, toată iradierea sufletului meu». Există, de asemenea, şi trăsături dintr-o stare de spirit a romantismului în general, cu nevroze ca şi cu aspiraţii la puritate, cu egală putere de detaşare atît faţă de ideea vieţii cît şi aceea a morţii. Acest înţeles va continua, oarecum, şi în *Prinţul de Homburg*, tragedia următoare (1810). Acţiunea e stufoasă, complicată, cu situaţii groteşti, cu evenimente neverosimile, cu deformări absurde într-un eveniment istoric prea recent pentru a face plauzibil faptul. Interesează însă tensiunea ideatică, toată de orientare şi factură romantică : conflictul dintre individ şi lumea înconjurătoare, antinomii fatale în condiţia umană, nevoia pasionată de integritate a conştiinţei personale.

De mult, tragediile lui Kleist nu mai sînt reprezentabile pe scenă. În schimb, o comedie, *Ulciorul sfărîmat (Zerbrochener Krug)*, pe care i-a inspirat-o autorului un tablou celebru al lui Greuze, continuă să figureze în repertoriile germane şi în repertoriile din lume drept capodoperă a genului comic. Acţiunea nu se ridică dincolo de nivelul unei farse : un judecător ajuns în situaţia de a instrui o întîmplare unde de fapt principalul vinovat este el însuşi. Situaţii reale şi situaţii groteşti se întîlnesc în-

tr-un amestec pitoresc, antrenant, aparent cu scopul de a produce umor și bună dispoziție, în fond însă și cu un conținut mai semnificativ, aproape de ordin filosofic. Ce ușor primim să fim judecători, să împărțim sentințe, în chestiuni unde cu știința sau fără știința noastră s-ar putea să fim și noi implicați! Și, de aici, o întrebare și mai gravă: întrunește vreunul din noi, cu adevărat, calitatea de a fi judecător?

4. Între romantism și realism: Büchner [1]

Romantismul în teatru nu a însemnat numai un curent, un stil dramatic, o epocă, toate acestea înscrise între limite precise, ci un proces multiplu de cultură, în care s-au petrecut interferențe de idei și deschideri spre forme noi de artă. În această privință, cazul lui Büchner este revelator.

Moartea lui Danton (*Dantons Tod*, 1835) exprimă gîndirea unui spirit frămîntat, dispus în genere să justifice violența revoluționară. Piesa cuprinde destule inadvertențe istorice; stăruiește de asemenea în dezbateri abstracte, în dosul cărora am putea să găsim mai mult pe docentul universitar și pe întemeietorul unei asociații care să lupte pentru drepturile omului decît pe dramaturgul propriu-zis; piesa este

---

[1] Georg Büchner (1813—1837) a făcut studii de medicină, s-a inițiat cu pasiune în ideile Revoluției Franceze, a urmărit de aproape procesele socialismului utopic de tip saint-simonist, a militat ilegal în asociații revoluționare, a publicat un pamflet intitulat *Curierul rural din Hessa* (*Der Hessische Landbotz*), în care îndemna la revoltă țărănească sub deviza: «Război palatelor, pace colibelor!» A murit prematur, răpus de tifos. Multe din manuscrisele lui s-au pierdut fără urmă.

totuşi remarcabilă, atît prin tumultul ei psihologic cît şi prin puterea ei de a reflecta stări de spirit din lumea germanică a epocii. Cei doi protagonişti între care se petrece conflictul se deosebesc sub raport doctrinar : Robespierre este democrat-radical, în vreme ce Danton va lăsa ca în revoluţionarismul lui să se strecoare trăsături liberalizante. Ca simţire intimă, însă, *ceva* îi apropie : asupra amîndurora apasă un sentiment de fatalitate, cu oscilări între acţiune şi lasitudine, cu rătăciri sceptice între certitudine şi îndoială, cu sfîşieri interioare de natură să ducă la dedublări ale personalităţi, pînă în cele din urmă cu resemnări tragice în faţa unui mecanism istoric ireductibil.

Woyzeck, drama următoare (1836), va reflecta pe planuri diferite înţelesuri analoge. Este adusă pe scenă drama unui om din popor, sensibil, dar lipsit de tăria necesară pentru a înfrunta adversităţile vieţii. Ştie că Maria, femeia de la care are un copil, îl înşeală ; îşi dă seama că atîţia îl umilesc, dar nu are capacitatea să reacţioneze. În sufletul lui, însă, se acumulează durerea. Sub povara acesteia, va naufragia în crimă, grăbindu-şi totodată şi propriul sfîrşit.

Pe de o parte, tragismul din piesă închide în el protestul împotriva unei societăţi care mai degrabă îl izolează pe individ în loc de a-i da putinţa să se afirme ; pe de altă parte, acest tragism lasă a se înţelege o filosofie de suferinţă : mergem cu orbire spre o pieire inexorabilă, pentru că nu sîntem îndeajuns de înarmaţi împotriva durerii pe care existenţa ne-o pune în faţă.

Viziunea înscrisă de Büchner în opera sa de teatru depăşea epoca. Mai precis : trecea dincolo de clişeul romantic. Vom găsi şi aici un patos al libertăţii, dar nu ca pledoarie, ca de-

monstrație umanitară, ca preludiu al unei victorii morale posibile, ci, mai ales, ca tensiune între individ și societatea închistată în norme și instituții sterilizante, ca împletire a istoriei cu destinul, ca lanț de confruntări între realități din lumea pe care o vedem material și realități dintr-o lume care scapă simțurilor noastre obișnuite.

Aceste deschideri, cu implicațiile lor psihologice, deopotrivă și cu protestul lor împotriva atîtor forme ale civilizației moderne, ne ajută să înțelegem pentru ce piesele lui Büchner continuă să fie de actualitate, după ce mai întîi au avut de spus un cuvînt în constituirea teatrului expresionist și a celui politic.

5. Contribuția austriacă. Grillparzer

Merită ca în acest tablou general al romantismului german să menționăm și contribuția austriacă.

Viena, în această epocă, se afla în plină desfășurare artistică. Era prin excelență o cetate a muzicii. Inițial, opera și baletul erau mai mult genuri decorative, menite să procure satisfacții spumoase și agreabile; acum, însă, prin geniul lui Beethoven și al lui Mozart, aceste genuri căpătau prestigiu și semnificații superioare. Teatrele, în genere specializate pe genuri — la Hofburg: tragedie, dramă serioasă, comedie de ținută; la teatrul An der Wien: operă și balet, alternînd cu melodramă și comedii de factură ușoară; la Leopoldstadt și Josephstadt: piese populare, de regulă umoristice ș.a. — se bucurau de încredere și simpatie. Climatul era deci propice pentru ca mișcarea romantică să se propage și aici.

În raport cu ceea ce am întîlnit în alte țări, partea de militantism, de pledoarie, de înscriere în programe cu intenții moralizatoare sau cu teze social-politice este mai mică. Era în tradiția vieneză ca manifestarea de teatru să dea prioritate publicului. Se considera, anume, că gusturile acestuia trebuie să cîntărească greu, atît în ce privește conținutul literar al operelor dramatice, cît și realizarea lor scenică. În comedie, influența franceză, în mod aproape nedezmințit, continua să primeze. În dramă, însă, se gravita spre teatrul spaniol și teatrul englez, în speță, spre Lope de Vega, Calderón și Shakespeare. Și putem adăuga : se gravita cu preferință spre teatrul spaniol, întrucît culoarea acestui teatru, reflectînd o Spanie catolică și monarhică, părea mai aproape de sensibilitatea unei bune părți din publicul austriac, tributare manierelor instituite de curtea imperială și de concepția politică patronată de Metternich.

Figura remarcabilă a teatrului romantic austriac este Franz Grillparzer[1]. Teoretic, manifesta față de romantici rezerve ; practic, însă, făcea parte din familia lor spirituală. A studiat pe spanioli în profunzime ; totuși, de teatrul lor s-a legat doar în parte. Îl interesau mișcarea, ritmul, vivacitatea acestuia, larga po-

---

[1] A trăit între anii 1791—1872. Începuturile grele de viață i-au imprimat sufletește o trăsătură de amărăciune și pesimism, pe care o vom recunoaște în aproape întregimea operei sale. A debutat în teatru cu *Străbuna (Die Ahnfrau*, 1817), piesă oarecum tulbure, inegală, transpunere a ideii clasice de destin pe portative de fantastic romantic. Trilogia *Lîna de aur (Das goldene Vliess)* a fost întîmpinată cu răceală. În *Credinciosul servitor al stăpînului său (Ein treuer Diener seines Herrn)* se dramatizează un capitol din istoria maghiară. Alte titluri : *Evreica din Toledo (Die Jüdin von Toledo), Vrajbă între frați în casa de Habsburg (Ein Bruderzwist in Habsburg).*

sibilitate a acestui teatru de a procura efecte de scenă, pitorescul, contagiunea de viață, toate acestea la un nivel de suprafață, cu incontestabile aplecări baroce. Cît privește partea de profunzime, reflectînd gîndire, construcție, mesaj și responsabilitate umană, și-a ales ca modele pe Schiller și Goethe, cu linia și demnitatea lor clasică.

Multe din piesele lui Grillparzer au trecut în uitare ; cîteva, însă, i-au asigurat celebritatea. Între acestea din urmă, amintim mai întîi *Sapho* tragedie cu subiect grec, în genul piesei *Ifigenia* a lui Goethe. Poetesa, în fața legii inexorabile a vîrstei, renunță la dragostea pentru tînărul Phaon și își încheie viața aruncîndu-se în valuri. Legenda este tratată în spirit modern, imprimîndu-i-se totodată și un mesaj filosofic. Romanticii radicali erau dispuși să proclame un drept exclusiv al poeziei ; Grillparzer, însă, înțelegea arta și viața ca două domenii diferite, cu punți de comunicare între ele dar și cu limite menite să păstreze fiecăreia semnificații aparte.

Tot de atîta celebritate se va bucura și piesa *Norocul și sfîrșitul regelui Ottokar (König Ottokars Glück und Ende*, 1825). Personajul principal întruchipează o mentalitate despotică. Ottokar, regele Boemiei, îmbătat de putere, își închipuie că orice hotărîre a sa poate dobîndi valoare de lege. Pînă la sfîrșit, însă, va trebui să-și dea seama că există o voință a societății, cu normele și adevărurile ei fundamentale, peste care nu se poate trece. Cităm în fine și tragedia sentimental-eroică *Ale mării și iubirii valuri (Der Meeres und der Liebe Wellen*, 1831), cu subiect inspirat din povestea dragostei legendare dintre Hero și Leandru. Implicațiile romantice, aici, sînt și mai vii decît în dramele anterioare. Leandru este văzut ca un «suflet

german» într-un «trup grec», sensibil, aplecat spre melancolie, cu ceva de copil în credința și puritatea lui sufletească. Iar Hero, ca preoteasă a zeiței Afrodita, este privită ca simbol celest al unor armonii ale simțirii.

Ca tematică, Grillparzer nu s-a deosebit de contemporanii săi. Dar ceea ce i-a marcat față de aceștia o evidentă superioritate a fost aptitudinea lui de a scrie pentru teatru, de a da expresie dramatică unor subiecte cunoscute, să apropie legenda de freamătul simțirii actuale, să facă opera dramatică la fel de expresivă și la citire, și la urcarea ei pe scenă.

6. Drama muzicală. Wagner

În viața teatrului modern, W a g n e r[1] este creatorul unui gen nou : *drama muzicală*. Ideea de la care pleca era simplă : textul poetic, transpunerea muzicală și realizarea scenică trebuie să intre în unitatea dramatică cu drepturi egale. Nu e însă mai puțin adevărat că această idee era rodul unor lungi macerări în cugetul de muzician, de poet și de gînditor al susținătorului ei.

Pentru a găsi materialul unei lumi pure, Wagner s-a adresat legendei populare și poeziei mitologice. În concepția lui, acestea exprimă un stadiu de semi-vis, în care distincția dintre poezie și istorie este încă tulbure, dar în care spiritul oamenilor toarce totuși propria lui ima-

---

[1] Richard Wagner a trăit între anii 1813—1883. Și-a înfățișat vederile sale teoretice asupra artei în lucrarea *Operă și dramă (Oper und Drama)*, apărută în 1852. În 1876, a avut fericirea să vadă reprezentarea *Tetralogiei* în teatrul-model de la Bayreuth, care de atunci, în atenția universală, îi perpetuează arta și memoria.

gine și fără să știe pune în circulație adevăruri eterne. Poetul va găsi în ele o patrie ideală, așa cum o visa demult în tribulațiile lui intime. Se va simți eliberat de construcțiile factice ale istoriei din cărți și ale înlănțuirilor ei cronologice. Considera că istoria, oricît de bine ar fi scrisă, rămîne totuși cu goluri sau obscurități de netrecut. Omul pe care ni-l descrie, bun sau rău, nu este totuși cel pe deplin real, pentru că îl contrafac nesfîrșite prejudecăți și sisteme. În mit, în schimb, tipurile de umanitate sînt autentice ; conținutul lor exprimă însăși esența acestei umanități.

Recapitulăm : Wagner s-a preocupat să afle prin poezia mitologică un domeniu în care, ridicîndu-se deasupra istoriei, să poată construi imaginea unei umanități superioare, aparținîndu-și sieși în cea mai mare libertate cu putință.

Eroul din *Vasul Fantomă (Der fliegende Holländer)* aspiră către o patrie nouă, necunoscută, pe care o presimte fără ca deocamdată să și știe unde s-o poată găsi, și pe care totuși o va obține prin dragostea și devotamentul unei femei. În personajul principal din *Tanhäuser* ni se zugrăvește conflictul dintre natura senzuală și natura spirituală a omului. Un conflict în parte asemănător găsim și în tetralogia *Nibelungilor :* între aur și dragoste, mai exact între voința de putere egoistă și altruismul din slujba intereselor universale. Dezbaterea din cugetul zeului Wotan rezumă în ea marea tragedie a universului. A dorit cu toată energia să domine lumea ; dar dîndu-și seama că opera lui este rea, va renunța la individualismul de pînă atunci și se va ridica cu seninătate la acceptarea destinului comun, devenind gata și doritor de a primi moartea. În *Tristan și Isolda*, sub o influență vizibilă a filosofiei schopenhaueriene, Wagner tratează tema ridicării la puritatea

sfințeniei sau a liniștii neîntrerupte din Nirvana pe calea de suferințe a iubirii pasionate. Parsifal, întocmai ca Brunhilda din *Inelul Nibelungilor* care eliberase lumea restituind Rinului tezaurul ce-i fusese furat, este și el un liberator al omenirii, prin puritatea simțirii. Iar cavalerul Lohengrin, în drama cu același nume, ca simbol al ideii înalte, al adevărului, al frumosului, este o apariție providențială, care nu putea să rămînă insensibilă la apelurile omenirii în suferință. Ideea superioară nu se izolează în lumea ei de rece contemplare, ci aspiră să coboare între oameni, pentru a le aduce flacăra entuziasmului, pace și bucurie.

În datele de bază ale operei sale, Wagner a plecat de la ideea menită să exprime o eminență a spiritului german. Visa, anume, ca drama sa muzicală să pună baze pentru o creație care să însemne în cultura poporului său ceea ce a fost tragedia clasică în vechea Grecie. Încă o dată, deci, una din marile dovezi : drumul spre universalitate trebuie ca mai întîi să străbată spații naționale.

7. Poemul dramatic englez : Byron, Shelley

În teatru, mișcarea romantică din Anglia a avut mai puțin răsunet decît în alte genuri. Nu s-a cristalizat într-un curent, într-un program, într-un sistem de opțiuni și mesaje, interesînd fie probleme ale societății, fie ale individului. În această privință, distanța față de ceea ce în aceeași perioadă se petrecea în Franța și Germania este mare. Într-adevăr, Coleridge a tradus trilogia *Wallenstein* a lui Schiller ; dar făcuse aceasta cu interes și însuflețire doar pentru opera în cauză, nu și pentru ambianța de idei ori de preocupări literare căreia această

operă îi aparţinea. Desigur, explicaţia nu stă într-un eveniment anumit sau altul, ci într-o înlănţuire de situaţii. Din acestea, trebuie să subliniem, ca mai semnificative, faptul că în Anglia romantismul nu a stimulat confruntări de idei şi programe estetice, precum şi faptul că societatea engleză, în unele sectoare ale ei sceptică şi blazată, în altele aplecată spre utilitarism şi hedonism burghez, interesul pentru teatru — cu atît mai mult pentru teatrul cu mesaj — străbătea o perioadă de criză. Un timp, atunci cînd ameninţarea unei debarcări napoleoniene în Anglia punea în primejdie securitatea şi prestigiul ţării, poezia romantică şi-a simţit în mod activ o misiune ; dar, din clipa în care această ameninţare a încetat, freamătul s-a redus şi tendinţa de *nation of shop keepers* (popor de negustori) a renăscut dintr-o dată în sfera burgheziei naţionale.

Totuşi, prin Byron şi Shelley creaţia romantică de teatru a înregistrat momente caracteristice. Trebuie să precizăm, însă, că aceste momente, de ordin predominant literar, interesează doar tangenţial mişcarea dramatică propriu-zisă. Amîndouă — expresii ale unei atitudini de frondă faţă de mentalităţi şi instituţii contemporane — reprezintă în primul rînd pe autorii lor, cu temperamentul lor aparte, şi doar în al doilea rînd o acţiune mai largă de epocă.

Despre B y r o n[1] s-a spus că a început să scrie înainte de a fi deprins înseşi lucrurile

---

[1] George Gordon, lord Byron (1788—1824) şi-a reflectat în operă propria-i structură sufletească. Aparţinea unei familii în care zbuciumul şi neliniştea intimă păreau congenitale. Era înzestrat, în mod bizar, cu însuşiri care îi confereau totodată şi geniu, şi viciu. A avut o viaţă zbuciumată, în conflict cu societatea căreia îi aparţinea, în conflict şi cu sine

elementare din arta şi meşteşugul scrisului. Ceva, în această afirmaţie, este adevărat. Goethe, într-o caracterizare celebră, a întărit-o : «Byron este mare doar cînd cîntă ; de îndată ce ar vrea să şi reflecteze devine un copil». Teatrul l-a interesat, pasionîndu-l. I-a lipsit însă meşteşugul efectiv al constructorului dramatic. Cu temperamentul său expansiv, revărsîndu-se în torente lirice, devenea greu, aproape cu neputinţă, să se înscrie în concentrarea şi în limitele practice ale formei scenice. *Manfred, Marino Faliero, Desfiguratul transfigurat (The Deformed transformed), Sardanapal, Cei doi Foscari, Cain* ş.a. nu sînt propriu-zis drame, ci poeme dramatice. Unul singur, *Marino Faliero*, a văzut lumina rampei la un teatru din Londra. Faptul a dat naştere la reacţii diferite şi polemice, care pînă în cele din urmă s-au transformat mai mult în anecdotică literară decît în acţiune teatrală edificatoare.

În lista menţionată, se profilează în mod deosebit poemul dramatic *Manfred*. Tema se aseamănă cu cea din *Faust*. Eroul trăieşte singur, în inima Alpilor, copleşit de remuşcări pentru crima comisă asupra femeii pe care a iubit-o. Spiritele lumii îi oferă toate bucuriile posibile ale vieţii, cu excepţia uneia singure : puterea de a uita. Cînd demonii vin să-i ia sufletul, în clipa care îi fusese anunţată în mod inexorabil, contestă acestora vreun drept

---

însuşi. Exercita o fascinaţie tulburătoare, şi, prin ceea ce îl constituia intrinsec ca şi prin legenda ce se ţesea în jurul lui. A început să scrie, cu intenţia pronunţată de a rezista invaziei de romantism ; curînd, însă, avea să se confirme că nici o altă ambianţă sufletească nu ar fi fost mai aproape de vocaţia lui ca ambianţa romantică. A murit la Missolonghi, ca voluntar şi conducător de revoltă, simţindu-şi o misiune eroică în a lupta pentru independenţa Greciei.

asupra persoanei sale. Personajul trăiește o exaltare individualistă ; este orgolios, consideră cu prezumție că poartă în el o fatalitate, se situează sufletește într-o postură de ființă unică, blestemată să nu poată comunica cu semenii săi și să propage peste tot nenorocire, trebuind astfel ca sub puterea unei predestinări ireductibile să naufragieze în sinucidere. Tot poemul, de fapt, stăruiește în declamații despre destin, disperare și remușcare. Și în celelalte poeme, de altminteri, abundă asemenea declamații, în special asupra injustiției, urii și răzbunării.

Dramele lui Byron, repetăm, nu au intrat decît sporadic în repertoriile teatrelor. Totuși, viața dramatică a lumii le datorează mult. Au stimulat ; au fost un exemplu de forță și vitalitate ; au luat atitudine împotriva unor convenții tinzînd să se instaleze tiranic în viața teatrelor și a concepției dramatice ; au adus impulsuri de tinerețe și poezie, lăsînd a se înțelege că fără aceste trăsături ficțiunea scenei și efectul dramatic ar avea de suferit.

Prezența lui Shelley[1] în creația romantică a vremii se conjugă de aproape cu cea înscrisă de Byron. Din nou, o pledoarie pasionată pentru justiție, libertate și toleranță, izvorîtă dintr-un spirit revoltat împotriva tradiției și fariseismului, amestec de simțire poetică și gîndire socială, stăpînit de ideea

---

[1] Percy Bysshe Shelley (1792—1822) și-a manifestat spiritul de independență încă de pe băncile colegiului. În formația sa intelectuală au contat deopotrivă aplecările spre știință, literatură și filosofie. Scrierea *Necesitatea ateismului* (1811) i-a atras excluderea de la Oxford, conflict cu familia ca și o anume repudiere din partea multor englezi contemporani. Alte scrieri cu protestul lor declarat împotriva monarhiei, a clerului și a unor legi în ființă, ca și o seamă de acte din viața sa particulară, l-au

că în datoria sa de viață există chemări de mag, de profet și de reformator.

Ca opere dramatice, avem de menționat: *Prometeu descătușat (Prometheus Unbound,* 1818—1819) și *Cenci* (1820). Au fost scrise într-o perioadă în care Sfînta Alianță încerca să pună capăt vîntului revoluționar care bîntuia de la un capăt la altul al continentului nostru. În simbolistica lor deslușim revolte ale poetului, compasiuni ale acestuia pentru drama oamenilor, aspirații generoase spre eliberări morale și spirituale. Prometeu promite oamenilor salvarea lor. Tronul lui Jupiter se va prăbuși. Îi va lua locul Demorgon, zeu al viitorului, hotărît să încredințeze Omului puterea și datoria de a administra binele, de a-l propaga în lume, de a dizolva prin el granițe și discriminări, de a institui în soarta comună pace prin dragoste și înțelepciune. Cealaltă dramă, *Cenci,* este încărcată de violențe, de manifestări scelerate, de acte tiranice, de diformități morale printre care incestul și paricidul, toate acestea parcă într-o aspră întrecere cu spiritul dramelor elisabetane, în speță acelea ale lui Ford, Webster, Marlowe sau Otway.

Nici dramele lui Shelley nu erau croite pentru a face carieră scenică. Poetul își construia personajele dintr-o substanță ideală, mai puțin și dintr-una reală. Avem de-a face cu o lume dintr-o altă sferă decît a noastră. Plutim în

---

silit să se expatrieze pe continent (1818). Avea să mai trăiască doar patru ani. Au fost ani grei, cu lipsuri materiale, cu drame interioare, cu dureroase neliniști filosofice, dar deosebit de fecunzi ca tensiune intelectuală și realizare poetică.

În unanimitate, critica l-a considerat și continuă să-l considere un magician al versului, reprezentantul prin excelență al romantismului englez.

Și-a încheiat zilele prematur, prins de furtună, în barca sa, în Italia.

spații imaginare, între cer și pămînt, în care visul, simbolul, abstracția și transfigurarea dețin prioritate. Putem fi siguri că nici o clipă, în procesul său de creație, Shelley nu s-a văzut reprezentabil pe scenă ; pe de altă parte, putem fi tot atît de siguri că forma dramatică i-a constituit o necesitate spirituală pentru lirismul său avîntat, cu tot atîtea coborîri în sine ca și revărsări în afară.

8. Romantismul italian. Tragediile lui Manzoni

Instituirea tratatului de la Viena — cu voința acestuia de a reîntrona vechea stare de lucruri, de a pune capăt acelor porniri spre libertate pe care campaniile napoleoniene le trezise în cugetele popoarelor europene oprimate — a stîrnit în lumea italiană valuri de teamă, nemulțumiri și proteste. Mișcarea romantică va prelua o parte din aceste nemulțumiri și proteste, făcîndu-se ecoul lor și deschizînd acțiuni literare capabile ca indirect să le vină în ajutor. Istoricul literar Francesco de Sanctis precizează în mod sugestiv : «Neputînd să se ia la ceartă cu guvernele, liberalii se luau la ceartă cu Aristotel, cu clasicii și cu mitologia : le plăcea să fie rebeli și revoluționari față de reguli, cel puțin în literatură» [1].

M a n z o n i [2], considerat în genere drept șeful școlii romantice italiene, va fi și în teatrul

---

[1] Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene,* Ed. lit. univ., București, 1965, pag. 865.

[2] Alessandro Manzoni (1785—1873), prin numeroasele și variatele sale scrieri — roman, dramă, studii istorice, filosofice, estetice, lingvistice, istoria literaturii, scrisori ș.a. — a exercitat o puternică influență în formarea conștiinței naționale italiene.

Adelchi, principala sa creație dramatică, reprezintă în peisajul general al operei sale un punct-cheie. →

epocii autorul cel mai reprezentativ. S-a format într-o atmosferă intelectuală în care ideile umanitare de progres social ale lui J.-J. Rousseau şi Diderot constituiau puncte de reper. Deopotrivă, Schiller, Goethe, Herder, Kant, Fichte şi Schelling, de cele mai multe ori prin intermediul traducerilor franceze, îşi făceau drum, dacă nu chiar într-o cunoaştere exegetică, în orice caz într-un freamăt spiritual al tinerilor revoluţionari. În mod deschis, se lua atitudine împotriva convenţiilor. Adevărul, iată ce trebuie să primeze întotdeauna ! Creaţia literară e datoare să devină un bun comun ; e necesar ca această creaţie să răzbată şi dincolo de cercul restrîns al celor foarte instruiţi, devenind mijloc edificator în cugetul marelui public doritor de adevăruri şi de îndreptări legitime. Literatura trebuie să ajute poporului italian pentru a-şi perfecţiona educaţia civică şi morală.

Încă din 1807, Manzoni îşi formula profesiunea sa de credinţă literară în termeni ca aceştia : «...Dacă vrei să fii poet, trebuie ca mai întîi să resimţi sentimente sincere ; apoi, îndelung, să studiezi expresia ; mîna, deci, trebuie să-ţi fie tot atît de pură ca şi spiritul...» ; «...să nu fii sclavul nimănui !...» ; «...să nu trădezi niciodată Sfîntul Adevăr !...» ; «...să nu fii niciodată prevenitor cu viciile, nici cu ironie faţă de virtuţi !...». În 1820, într-o scriere celebră redactată în limba franceză, *Scrisoare către d-l*

Pentru a o elabora, autorul s-a afundat în studiul Restauraţiei franceze. Desluşim în ea prefigurări ale unei gîndiri politice, la care Manzoni a reflectat toată viaţa, deşi n-a ajuns s-o cristalizeze într-un corp propriu-zis de doctrină. Anume : visa o democraţie creştină, în cadrul căreia poporului să-i revină principalele direcţii, nu numai în sfera politico-socială, ci şi în aceea a vieţii intelectuale.

Chauvet, de fapt prefață la tragediile sale, avea să confirme și să continue aceste idei, subliniind în spiritul lor obligația constructorului dramatic de a ține seama de cerințele și gusturile reale ale publicului, demonstrînd nevoia teatrului modern de a se emancipa de sub tutela regulilor aristotelice și, mai ales, spulberînd ideea că aducerea pasiunilor pe scenă ar putea să dăuneze moralmente spectatorilor.

Posteritatea lui Manzoni, ca autor dramatic, i-a fost asigurată prin două tragedii : *Contele de Carmagnola* (1816—1820), *Adelchi* (1820—1822). Coloritul e lombard ; în concepție, însă, se simt influențe din Shakespeare, Goethe și Schiller. Pe scenă, piesele nu s-au perpetuat ; dar în constituirea romantismului italian, în parte și a celui european, au marcat momente reprezentative și puncte de plecare.

Acțiunea din *Carmagnola* se distribuie în perioade succesive pe o durată de mai mulți ani, cu dese schimbări de decor. Intriga amoroasă lipsește ; totul gravitează spre înțelesurile morale ale dramei. Eroul este un condotier vestit, om de război în înțelesul nobil și virtuos al cuvîntului. Victimă a unor intrigi țesute tenebros în complicata politică venețiană, va cădea din culmea gloriei în teribila dezonoare a condamnării la moarte sub acuzarea de trădare. Fatalități — putem spune — ca acelea din tragediile antice, apăsînd asupra unui nevinovat. Dar înălțimea de suflet a acestuia este atît de hotărîtă, are în ea atîta demnitate, încît sub puterea ei voința oarbă a destinului rămîne strivită. Eroul își acceptă soarta cu înțelepciune, fiind convins că pe deasupra lumii imperfecte în care sîntem constrînși să trăim există totuși o justiție superioară, cu imanențe suverane.

Subiectul celeilalte tragedii, *Adelchi,* este împrumutat din evul mediu îndepărtat. Ni se redă un episod din căderea regatului lombard (722—774) în mîna lui Carol cel Mare. Intenția poetului, cu aluziile ei contemporane, apare limpede : e drama Italiei, preț de negociere între voințe străine de dominație. Manzoni s-a străduit să străpungă întreaga obscuritate din cronicile evenimentului, așa încît în tratarea lui scenică să poată realiza cît mai mult adevăr istoric. A reușit, însă, doar în parte. Pentru ca acțiunea dramatică să capete consistență, a trebuit să recurgă la personaje imaginare și să adauge de la sine unele din personajele istorice. Figura Ermengardei — personaj feminin emoționant, factor de susținere în coloratura romantică a piesei — este imaginată în întregime. Carol cel Mare, ca personalitate monarhică, este înfățișat ca și cum ar fi meditat prelung asupra scrierilor lui Machiavelli și ar fi cunoscut gîndirea de strateg și de om politic a lui Bonaparte.

Nota de pledoarie, cu mesaj educativ și cu apeluri patetice la redresare a conștiinței patriotice, apare și în intervențiile corurilor. Doar din cînd în cînd aceste intervenții se integrează organic în mersul acțiunii ; sînt însă remarcabile ca vibrație morală, ca fervoare lirică și ca expresie artistică. Poetul deplînge războaiele fratricide, avînd desigur în minte pe acelea care timp de secole au măcinat unitatea provinciilor italiene. De asemenea, este evocată tristețea apăsătoare pe care o resimt popoarele cînd trebuie să constate că acela care urmează tiranului doborît este un și mai mare tiran. Într-o mărturie a poetului, ni se spune relativ la aceste coruri : «...le-am introdus, întrucît ținem să-mi rezerv un mic colț în care să-mi fie îngăduit a vorbi în numele propriu».

Ambelor piese li s-au adus obiecţii : au defecte de construcţie, ponderea lor lirică joacă în defavoarea celei dramatice, momentele acţiunii nu decurg cu destulă gradare, faptele nu se înscriu îndeajuns de coerent în jurul acţiunii esenţiale ş.a. Într-adevăr, aceste cerinţe au contribuit ca piesele lui Manzoni să nu fie îndeajuns de reprezentabile pe scenă. Rămîn însă în picioare destule merite ; notăm mai cu seamă felul cum aceste piese au reflectat cu strălucire patriotismul italian, studiul de caractere din ele, precum şi atîtea străbateri fecunde, edificatoare, în complexitatea naturii umane.

9. Aspecte generale ale romantismului rus

Romantismul rus reprezintă un amestec aparte de postulate ale vieţii literare din Occident, cu valori specifice legate de realităţi istorice şi sufleteşti ale lumii locale. Vom întîlni şi aici, mai ales, reacţiuni împotriva doctrinei clasice. Puşchin, de exemplu, cînd afirma despre *Boris Godunov* că ar fi o tragedie *romantică*, se gîndea la forma de compoziţie a dramei, eliberată de regulile teatrului clasic. Pe de altă parte — de exemplu în concepţia lui Jukovschi — romantism însemna un anume spirit baladesc, trăsături de idealism vag, tendinţe sentimentale de tip elegiac şi idilic, aplecare spre farmecul şi incantaţiile naturii. O întreagă pleiadă de poeţi, revendicîndu-se deopotrivă drept romantici — Dmitriev, Nedelinschi-Meletschi, Merzliacov ş.a. — puneau accent pe descoperirea elementului popular şi regenerarea acestuia prin cîntecul poetic de tip cult. Karamzin considera că poezia este liberă să proclame preeminenţa gustului personal, plecînd de la

ideea că înainte de a se adresa rațiunii trebuie să lase a vorbi inima. În sfîrșit, putem aminti, ca trăsătură de romantism rus, și o anume atitudine de apărare a spiritului autohton și a valorilor lui autentice, cu denunțarea modelor cosmopolite, a imitațiilor străine, a pericolelor de ordin sufletesc și național decurgînd din perpetuarea unei asemenea servitudini.

Creația dramatică rusă din prima parte a secolului al XIX-lea a inclus în ea aspecte din toate aceste direcții ale viziunii și manifestării romantice.

10. Drama istorică. Pușchin

În scrierea *Observațiile mele despre teatrul rus*, Pușchin[1] ne-a lăsat aproape un corp de doctrină, dar mai ales o profesiune de credință în ce privește teatrul și rostul lui în societatea rusă a vremii. Țara — afirmă poetul — are nevoie de un teatru esențial, altul decît cel importat din străinătate ca formă de amuzament sau ca delectare spirituală doar pentru păturile aristocratice. Trebuie să se ajungă la formarea unui public care să vibreze în unison cu simțirea și aspirațiile păturilor populare. Faptul nu va veni de la sine ; va trebui să se constituie încetul cu încetul, învingînd greutățile începutului, luptînd cu ostilitatea retro-

[1] Alexandru Sergheevici Pușchin (1799—1837), în afară de *Boris Godunov*, a mai compus pentru teatru cîteva «mici tragedii» : *Cavalerul avar, Mozart și Salieri, Oaspetele de piatră, Petrecere în timpul ciumei*, interesante pentru conținutul lor lirico-filosofic, pentru forma lor concentrată ca și pentru studiul de caractere cuprins în ele. Au dat primele indicații și măsuri în constituirea dramei psihologice rusești, aceea pe care mai tîrziu o vor dezvolta Turgheniev și Cehov.

gradă a clasei dominante, trecînd cu înălţime şi tărie de cuget peste critica opacă şi interesată.

Geniul dramatic al lui Puşchin ni se revelează pe de-a-ntregul în *Boris Godunov*. Opera a ieşit din macerări îndelungi, în perioada cînd poetul îşi executa exilul de la Miklaïlovskoié. În această privinţă, datele pe care le găsim în corespondenţa scriitorului sînt edificatoare. Puşchin a citit şi a recitit pe Shakespeare, parcă într-o nevoie intimă de a se confunda în substanţa spirituală a acestuia. Are sentimentul că nu ar putea găsi în altă parte un exemplu mai plin de înţelesuri şi mai dătător de măsură. Crede cu putinţă ca în imaginea de umanitate generală pe care i-o transmite această operă să integreze elemente şi sensuri tradiţionale din cronica Rusiei. Reflectează tot timpul, şi la conţinutul operei, şi la metoda de lucru prin care să ajungă mai autentic la înfăptuirea ei. Crede în forţa lirică a fluxului poetic ; deopotrivă, însă, reclamă şi o disciplinare a inspiraţiei prin raţiune. A trecut timpul în care poezia putea să fie o revărsare individuală ; sarcinile spirituale ale poeziei privesc mai departe, în realităţi morale ale ţărilor şi ale lumii. Opera de teatru trebuie să se bazeze pe zugrăviri obiective ale vieţii şi ale oamenilor. Şi, oricum, opera de teatru e ţinută să înţeleagă, să apere, să ajute realităţii a-şi dezvălui esenţele. De aici, hotărîrea de a trece peste regula celor trei unităţi, de a împleti tragicul cu comicul, de a lăsa ca în solemnitatea cadenţată a versurilor să apară şi accente sau locuţiuni de tip popular.

Subiectul înfăţişează un eveniment politic de la începutul secolului al XVII-lea : doborîrea ţarului legitim Boris Godunov de către uzurpatorul Dimitrie, dar nu prin virtuţile aces-

tuia, ci prin consecințe și fatalități istorice atunci cînd «poporul tace», oscilînd cu o conștiință politică nedezvoltată între acte de credință și tot atîtea acte de lașitate.

Pe plan artistic propriu-zis, poetul a năzuit să dea poporului său o operă autentică, clădită pe valori naționale, într-un spirit nou, eliberat de dogmatismul clasicist. Ca gîndire politică, într-o epocă de prefigurări revoluționare, a ținut să sublinieze rolul istoric și rolul moral al poporului, aceasta și ca rechizitoriu împotriva unor stări contemporane de lucruri, și ca formă de încredere în regenerări viitoare.

În epocă, atît pe scenă cît și la lectură în volum, tragedia lui Pușchin a fost primită cu răceală. Era în aceasta și ostilitate politică, și nepriceperea unui public, încă inapt esteticește pentru o asemenea receptare. Abia după un secol, adevărata ei semnificație își va dobîndi considerarea cuvenită. Muzica lui Mussorgschi i-a adus încă o consacrare.

11. Comedia socială rusă. Griboiedov. Gogol. Lermontov

Întemeietorul comediei moderne rusești a fost A l e x a n d r u G r i b o i e d o v (1795-1829). Era un spirit instruit, multiplu, receptiv la formele noi ale culturii și ale societății, ceea ce l-a și apropiat o vreme de mișcarea revoluționară a *decembriștilor*. Totodată, se dovedea o fire solitară, închisă în sine, aplecată spre un fel de tristețe gravă și mizantropică, manifestînd neîncredere în toți, chiar și în sine însuși. Teatrul l-a interesat îndeosebi. Lucrările lui literare de început — comedii traduse sau prelucrate după francezi, cîteva vodeviluri, două schițări de tragedii ș.a. — au rămas în

arhivă. Scriitorul va trece în posteritate printr-o singură operă: comedia *Nefericirea de-a avea prea mult spirit* (într-o traducere mai liberă : *Prea multă minte strică,* 1823).

Piesa redă o seamă de aspecte din societatea vremii. Subiectul este mai degrabă trist, pe alocuri aproape deprimant. Ceațki, un tînăr înzestrat, aspirînd cu credință și generozitate spre o linie înaltă a vieții, va rămîne totuși neînțeles și izolat. Femeia pe care o iubește i-l va prefera pe Molcealin, un om îndoielnic în toate privințele. Toate acestea apar din primul act ; ca intrigă și conflict, piesa ar putea să se încheie aici. Dacă totuși continuă, e pentru că în concepția autorului trebuia ca de la o dramă sufletească particulară să se treacă la una mai cuprinzătoare, incluzînd în ea moravuri, stări de spirit, criterii de viață ale societății.

Ceațki, chiar intrigat, continuă să lupte pentru construcția sa idealistă. Se frămîntă, se întreabă stăruitor în conștiința sa, se supune unor suplicii intime. Înțelege să apere imaginea de poezie și de perfecțiune pe care a brodat-o în jurul ființei iubite. Nu este numai un visător ; deopotrivă, este și om de acțiune. Conflictului personal i se vor adăuga și aspecte sociale. Lupta se lărgește : împotriva unor moravuri din societatea suprapusă a Moscovei, a unor prejudecăți și închistări în practici de rutină, împotriva mentalității retrograde înecate în convenții, împotriva obscurantismului ce se ascundea în dosul unor aparențe strălucitoare. Eroul, din ce în ce mai mult, ne va apărea ca luptînd pentru demnitatea umană, pentru salvare morală, pentru regenerare sufletească. Nu va izbuti în totul ; în lupta inegală în care s-a angajat, mediocritatea îl va strivi. Mesajul lui, însă, va rămîne în picioare ; alții, în viitor, vor prelua sarcina de a-i da mai multă înfăptuire.

Pe linia deschisă de acest autor și de această comedie, continuatorul va fi Nicolai Gogol (1809—1852). În concepția sa, rîsul poate biciui și în același timp poate edifica umanitatea. Rîsul este mare ; ne temem de rîs mai mult decît de orice. Iar scriitorul, care se va strădui cu sinceritate și cu bună-credință să demaște vicii, poate fi sigur că însuși monarhul tiranic se va impresiona de cuvintele sale. Comediile lui Gogol, în bună parte, s-au născut din nevoia de a demonstra și ilustra această teorie, cu atît mai mult cu cît ea întîmpina în epocă proteste și rezistențe.

Revizorul (1836) se numără printre marile comedii ale lumii. Într-un orășel dintr-o gubernie îndepărtată a Rusiei țariste, s-a anunțat venirea de la centru a unui revizor. În inerția locală, dublată de corupție și incompetență, vestea avea să producă rumoare. Hlestacov, un aventurier descins la singurul han mai convenabil din localitate, este luat drept revizorul așteptat. De aici o seamă de situații de *imbroglio,* toate de natură să pună în evidență ridicolul personajelor, micimea și inutilitatea lor sufletească, dezumanizarea lor inerentă într-o societate labilă, fără criterii și răspunderi.

Piesa a stîrnit controverse. Autorul, în apărarea ei, a ținut să precizeze că *Revizorul* nu este farsă, dispusă să ironizeze viața lumii rusești, ci dimpotrivă este o dramă serioasă, cu intenții morale și educative. Publicul mare, în genere, s-a arătat satisfăcut ; rareori o piesă a putut să întrunească dintr-o dată atîta adeziune și prețuire. Critica, însă, s-a constituit în două tabere : una liberală, cealaltă conservatoare. Prima vedea în această satiră o acțiune salutară ; cealaltă socotea că piesa nu este altceva decît un simplu pamflet, cu personaje și situații inventate. Gogol, deși mare scriitor, primea

cu greutate să fie contrazis. Angajat în polemică, a răspuns, printre altele, cu două apendice-epiloguri. Primul propunea o interpretare de ordin mistic, destul de bizară şi neaşteptată în felul ei : micul oraş de provincie în care se petrece acţiunea ar simboliza sufletul uman ; funcţionarii — cu numele lor variate, caricaturizante — ar însemna viciile şi slăbiciunile noastre omeneşti ; Hlestacov — falsul revizor — ar reda ceva din chipul frivol şi pămîntesc al conştiinţei noastre ; iar «Revizorul» — adevăratul revizor, acela despre care ni se anunţă în finalul piesei că a sosit efectiv — ar reprezenta marele avertisment pentru noi toţi a ceea ce ne aşteaptă pe pragul morţii. Celălalt epilog constituia o apărare a autorului, la obiecţia că în toată piesa nu există măcar un personaj onest. Un asemenea personaj — afirmă Gogol, reluînd o idee care îi era scumpă — există : este *rîsul*. Bineînţeles, rîsul acela care în conştiinţa scriitorului îi justifica vocaţia şi datoria lui de educator. Ambele interpretări au fost primite cu îndoială. S-a spus — considerăm cu bună dreptate — că sub raport filosofic viziunea de creator a lui Gogol rămîne mult în urma intuiţiei lui literare.

Personajele din *Revizorul* nu reprezintă un studiu de caractere ; sînt mai mult nişte măşti, puse în mişcare pentru a sluji o intrigă în bună parte arbitrară. Au însă viaţă, întreţin o abundenţă scenică, redau un climat, propagă atmosferă de comedie, se găsesc la o linie de plutire între un fantastic grotesc şi realitate. Elementele de farsă — şi trebuie să adăugăm : de farsă genială — predomină asupra celor privind comedia de moravuri şi comedia de caracter.

O altă comedie a lui Gogol, *Căsătoria*, a fost primită de publicul vremii în mod răsunător.

Scriitorul însă nu a înregistrat faptul cu satisfacţie, ci mai mult cu un sentiment de decepţie. Ar fi dorit ca piesa să-i fie admirată de către contemporani pentru rolul ei social şi educativ, nu pentru partea ei de grotesc şi de bufonerie cum s-a petrecut în realitate.

În peisajul general al teatrului romantic rus trebuie să înscriem şi figura lui M. I. Lermontov (1814—1849). Avem de la el trei piese : *Spaniolii* (cu influenţe vizibile din Lessing şi Schiller), *Oameni şi patimi, Mascarada.* Sfîrşitul precoce i-a venit într-un moment cînd începea să vadă în forma dramatică un mijloc de exprimare corespunzător atît geniului său artistic cît şi atitudinii pe care înţelegea s-o manifeste faţă de unele moravuri şi stări de spirit contemporane.

Aceleaşi trăsături de fond, din poezia şi proza scriitorului, vor răzbate şi în operele sale dramatice. Lermontov a denotat întotdeauna afinităţi marcate faţă de spiritul byronian ; dar, departe de a-i deveni tributar, dimpotrivă, această apropiere îi va ajuta şi mai mult să se regăsească pe sine. Nici o clipă, anume, nu va înclina spre tentaţia aceea facilă, elegantă, în felul ei seducătoare, a unui subiectivism punctat cu note de cinism şi amoralitate ; cu principalul său îndemn intim, scriitorul avea să se aplece asupra unor realităţi ale vieţii şi societăţii ruseşti, unind în aceasta voinţa lui obiectivă de adevăr cu un egal simţ moral al lucrurilor.

Mascarada — cea mai de seamă dintre încercările sale dramatice — ne introduce într-o lume de moşieri şi aristocraţi, o lume cu pervertiri, corupţii şi artificii asemănătoare cu cea din comedia lui Griboiedov amintită anterior. Arbenin, eroul din piesa lui Lermontov, este superior ca inteligenţă şi ca viziune de viaţă

celor din aceeaşi categorie socială cu el. Îşi dă seama de viciile societăţii în care trăieşte, resimte faţă de această societate un sentiment de protest şi indignare, dar pentru că îi lipseşte curajul de a rupe cu ea, şi de a se ridica deasupra intrigilor ţesute la adăpostul formelor ei mondene, va sfîrşi în catastrofă, distrugînd şi iubirea pentru Nina prin care aspira să se salveze sufleteşte, distrugîndu-se şi pe el însuşi.

12. Încheiere

Mişcarea romantică, în teatru ca şi în alte direcţii de creaţie literară, nu a avut viaţă lungă. Încă de la jumătatea secolului trecut, începuse să dea semne de oboseală : notă retorică, exces declamatoriu, alunecări spre melodramă, căutare de efecte, cultivarea senzaţionalului, concesii făcute publicului ş.a. Aceasta, însă, nu trebuie să ne împiedice de a-i recunoaşte meritele, şi anume prezenţa sa activă, fundamentală, în problema istorică şi problema de viaţă a secolului al XIX-lea.

S-au luat iniţiative împotriva unor tradiţii literare îmbătrînite. S-a prelucrat, în forme de artă, spiritul revoluţionar al filosofiei iluministe şi al *Declaraţiei drepturilor omului* din 1789. S-a arătat că literatura şi teatrul trebuie să se apropie într-un mod mai viu, mai eficient, de istorie, de realităţile sociale, de psihologia umană, de natură. S-au adus modificări importante ideii că arta ar fi un apanaj aristocratic, dincolo de temeiuri şi revendicări populare. A făcut să răsune mesaje de libertate, cu deschideri de orizonturi în diferite direcţii de manifestare ale popoarelor. A mărit puterea de cuprindere a literaturii, dîndu-i posibilitatea să străbată în imensa experienţă de viaţă a se-

colului al XIX-lea. A stimulat în conștiința popoarelor : prețuirea creației populare, valorificarea trecutului istoric, sentimentul locurilor natale. S-a apropiat de sensul evenimentelor socialiste, aflate în stadiul lor de pregătire. A afirmat cu putere drepturile *sentimentului*, cu implicațiile lor necesare în creația literară. A scos în lumină condiții ca acestea : opera de artă trebuie să cuprindă în ea o *lumină*, un curaj al realității, o dăruire, o generozitate morală, o voință de a veni în ajutorul oamenilor, un *patos* al justiției sociale și al adevărului.

Teatrul s-a aflat în centrul acestei mișcări, adesea cu judecăți, inițiative și participări fundamentale.

Capitolul al XIX-lea

TEATRUL REALIST

1. Contextul de epocă

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nota dominantă în teatrul european a fost nota realistă. Faptul se înscrie puternic într-un context social-moral de epocă ; nu mai puţin, exprimă şi un sistem estetic bine definit, cu deschideri şi valenţe în numeroase direcţii de creaţie artistică şi literară.

Asistăm la o dezvoltare spectaculară a ştiinţelor pozitive, biologice şi istorice. Fundamentul determinist al acestor ştiinţe îşi impune în mod prioritar criteriile. Pe primul plan se află *faptele ; ideile* vor trebui să răsară din constatarea, pătrunderea şi interpretarea acestora. Observaţia, experimentul, clasificarea, diviziunea — ca metode de cunoaştere — devin suverane. Numele atîtor oameni mari de ştiinţă — Newton, Darwin, Laplace, Fourier, Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire, Humboldt, Arago, Biot, Dumas, Berthelot, Claude Bernard, Pasteur, Fustel de Coulanges, Littré ş.a. — sînt la ordinea zilei. Nu se mai cantonează doar în cercuri de specialitate ; răzbat şi în afară, intră în miş-

cările de opinie publică ale epocii. Ştiinţa, din ce în ce mai mult, va pătrunde în curiozitatea generală, revendicînd actualitate şi putere de reprezentare pe cît mai multe întinderi ale manifestării intelectuale.

Spaţiul social, de asemenea, s-a lărgit mult. Pe de o parte cuceririle politice şi sociale ale Revoluţiei burgheze din Franţa şi ale mişcărilor socialiste în dezvoltare, pe de altă parte dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii, au determinat o nouă pătrundere în arena istorică a maselor populare. Dezbaterea socială s-a îmbogăţit considerabil. Apar probleme de viaţă, de muncă, de orientare spirituală şi morală. impunînd mijloace şi forme de receptare diferite faţă de cele din trecut. Scrisul timpului va trebui, în consecinţă, să-şi reconsidere programele. Această lărgire a cadrului social, ca şi creşterea unanimă a interesului pentru *documentare* devine cuvînt de ordine. Romantismul se complăcuse adesea într-un sentiment al depărtărilor ; cultivase idei generale, privea în viitor, se pierdea cîteodată în vaporozitatea construcţiilor sale umanitare. Acum, însă, se cerea coborîrea la *fapt*, la *observaţie*. Realismul se va aplica de preferinţă asupra situaţiilor concrete, va delimita specii, va trece la descrieri amănunţite ale mediilor în care se petrec acţiunile, va căuta ca faptelor cercetate să li se descopere specificurile. Literatura, şi ea, întocmai ca ştiinţa, îşi va propune să aibă în vedere mai ales elemente şi situaţii certe.

În acest context, două genuri aveau să dea măsura vremii : romanul şi drama. Îşi vor însuşi puncte comune cu ale istoriei ; se îmbogăţesc cu ipotezele şi descoperirile ştiinţei ; discută probleme sociale şi morale ; vor aduce în reflectarea artistică a vieţii valori noi de curaj şi autenticitate.

Vom trece în revistă cîteva momente reprezentative și personalități proeminente ale teatrului realist din această epocă.

2. Franța

Teatrul realist francez nu a strălucit ; în orice caz, nu a înregistrat nici pe departe o însemnătate ca aceea a romanului. Teatrul la ordinea zilei a fost un teatru burghez, cu succesul destul de asigurat, dar nu atît prin valoarea lui estetică sau prin funcțiunea lui ideatică, ci mai ales prin adaptarea lui la gusturile publicului majoritar al vremii. Și trebuie să adăugăm : ale unui public reprezentînd în genere o societate burgheză prosperă sub raport material, doritoare de satisfacții imediate, aplecată spre acele forme ale delectării care odată cu degustarea agrementului puteau să-i întrețină și un sentiment de instrucție, de participare intelectuală la problemele și evenimentele actualității.

Fenomenul privește prea puțin viața orașelor de provincie ; totul se petrecea în capitală. Teatrul, în vremea celui de al Doilea Imperiu, făcea parte din farmecul și mondenitatea acelor «seri pariziene», care mai cu seamă pentru valurile de provinciali și turiști străini alcătuiau puncte fascinante de atracție.

Teatrul realist francez nu a produs nici capodopere, și nici opere de concepție fermă, la adăpost de supraviețuiri neoclasice sau romantice. De aceea, e și greu să le situăm în rubrici anumite ; atîtea dintre repertoriile despre care am amintit în capitolul anterior — Scribe, Dumas-fiul, Augier, Sardou, Labiche ș.a. — pot să aparțină deopotrivă și celui de față.

Cîteva direcţii de gîndire, însă, se desprind îndeajuns de limpede. Să ne oprim, o clipă, asupra celei mai caracteristice : un anume moralism burghez, dar nu atît în căutare de edificări şi aspiraţii superioare cît pentru justificarea unor criterii şi situaţii existente. La un moment dat, mentalitatea burgheză, cu acel sentiment că teatrul este o instituţie care îi aparţine şi care poate s-o reprezinte primordial, mentalitatea burgheză va cere operei dramatice ca paralel cu producerea divertismentului agreabil să împlinească şi o utilitate cu înfăţişare socială şi educativă. De aici, tendinţa spre acţiuni cu probleme, cu teze, cu referiri lucide la procese ale existenţei curente, cu pledoarii în favoarea unei înţelepciuni practice. Aparenţa, adesea, este de critică ; în realitate, însă, este o critică servilă, conformistă, îngăduită din interese mai mult sau mai puţin mascate, venind de regulă în serviciul criteriilor puse în mişcare de către deţinătorii puterii, ai avantajului social, ai formelor instituţionale. Banul — de exemplu — va constitui adesea ţinta criticilor cuprinse în dramele ca şi comediile vremii ; trebuie să observăm, totuşi, că această critică nu va fi purtată în numele unor principii înalte de justiţie, nu va pune în discuţie legitimitatea etică sau socială a bogăţiei, ci va avea în vedere mai mult virtuţi şi preveniri practice, în speţă spiritul de economie, condamnarea risipei, unele proteste împotriva lenei şi voluptăţii consumatoare, fericirea conjugală, apărarea unor patrimonii dobîndite prin muncă, toate acestea reprezentînd trăsături din filosofia de viaţă şi din blazonul moral al unei burghezii în dezvoltare, pătrunse de sentimentul importanţei sale.

A fost un teatru a cărui semnificaţie s-a şters odată cu epoca şi societatea pe care le-a

reprezentat. Părţi din el pot figura încă — şi figurează efectiv — pe afişele teatrelor, dar nu ca valori permanente sau ca valori reprezentative ale creaţiei dramatice universale, ci ca momente de pauză, mai bine zis ca momente de rutină teatrală agreabilă la sfîrşituri de stagiuni sau înlăuntrul unor perioade de tensiune cu probleme de repertoriu. Este cazul, mai cu seamă, al comediilor ; comicul, oricum, e mai durabil şi polarizează participarea publicului mai mult decît sentinţa sau teza moralizatoare.

3. Anglia. Oscar Wilde, Bernard Shaw, John Galsworthy

În Anglia, ideea dramei burgheze a dat impulsuri de seamă pentru ieşirea teatrului naţional dintr-o stare incertă, aproape un impas. E vorba, anume, de acele prelungiri romantice în genere dorite şi stereotipe, cu stăruiri într-un moralism dulceag de melodramă, adresîndu-se în genere unui public mediocru, de multe ori de-a dreptul indiferent. Transformările economice petrecute în societatea britanică a vremii impuneau ca problemele sociale să intre mai adînc în preocuparea contemporană. Romanul dăduse în această privinţă un semnal puternic ; teatrul, acum, trebuia să-i urmeze. Pînă atunci, doar două teatre — Drury Lane şi Covent Garden — aveau în Londra autorizaţie de funcţionare. Destul de repede, numărul acestora va spori ; în provincie, de asemenea. Publicului i se trezea un interes nou ; era mulţumit să vadă că pe scenă se aduc situaţii din viaţa cotidiană, că personajele capătă chipul oamenilor obişnuiţi, că limbajul întrebuinţat începea să se apropie de vorbirea comună. Nu mai puţin, la această reîmprietenire a publicului cu teatrul

au contribuit și repertoriile franceze curente; notăm, de exemplu, că piesele lui Victorien Sardou și ale lui Al. Dumas-fiul au făcut epocă pe scenele engleze.

O primă figură proeminentă a teatrului realist englez a fost aceea a lui Oscar Wilde[1]. De la francezi, acest irlandez învățase să scrie pentru teatru, să ajungă la piese «bine făcute». Era un pas sigur înspre succesul de public. Ibsen, însă, l-a influențat într-un sens mai profund: pentru ca intriga să prezinte interes e nevoie să i se imprime tensiune problematică, să dezbată o temă cu implicații morale și sociale. În momentul cînd a apărut, comedia engleză trecea printr-o eclipsă. Wilde va izbuti să-i redea strălucire. Era ajutat, în aceasta, și de mijloacele sale ca artist și de o intuiție sigură a efectelor de teatru. Epoca a văzut în el un «spirit modern». Opera pe care a dat-o la iveală poartă în totul întipăririle acestei structuri. În manifestările și reacțiunile sale întîlnim nesfîrșite trăsături contradictorii. Pe de o parte, ni se înfățișează ca un observator avizat, cu vederi juste și pătrunzătoare; pe de altă parte, îi plăcea să cultive paradoxul, să strecoare în umorul său accente cinice, să treacă drept un imoralist, să provoace scandal și să-l

[1] Oscar Fingall O'Flahertie Wills Wilde (1854—1890) și-a început cariera de dramaturg prin *Ducesa de Padua*, piesă construită într-o manieră împrumutată de la Victor Hugo. *Salomeea* — în care celebra Sarah Bernhardt a avut unul din rolurile ei epocale — a fost scrisă în limba franceză. Pe scenele engleze, celebritatea autorului a fost stabilită de piesele: *Evantaiul doamnei Windermere (Lady Windermers's Fan), O femeie fără importanță (A Woman of no Importance), Soțul ideal (An Ideal Husband), Importanța de a rămîne constant (The Importance of Being Earnest).* Toate aceste piese găsesc încă audiență pe scenele teatrelor din lume.

întreţină prin actele sale de disimulare. Ţinea să se considere un artist neînţeles de mulţi sau chiar de toţi, în conflict cu societatea vremii, muncit spiritualmente de o veşnică insatisfacţie, căutîndu-şi refugiu fie în amoralitate, fie într-un estetism străbătut interior de senzualitate, totul cu o culoare aparte, caracteristică, de rafinament intelectualizant.

Evantaiul doamnei Windermere (1839) reflectă toate aceste trăsături. Piesa a marcat în teatrul englez aproape o revoluţie, atît ca desfacere în comedie de prelungirile spiritului elisabetan cît şi ca emancipare de moda pe care o exercitau piesele lui Victor Hugo. Sîntem introduşi într-o lume elegantă a aristocraţiei engleze. Autorul nu o va cruţa de ascuţişurile ironiei sale ; nutreşte însă pentru ea şi o anume afinitate sau simpatie, dovadă faptul că nu-i va nega orice virtute sau orice putinţă de reintrare în adevăr. Concluzia morală a comediei proclamă puterea sentimentului, primordialitatea acestuia pe scara înţelegerilor umane ; era o replică vădită la intransigenţa formalistă practicată încă în societatea vremii de mentalitatea puritană.

Oscar Wilde era încă în actualitate, în clipa în care şi-a făcut debutul marele său succesor: George Bernard Shaw[1]. Debutul ca autor dramatic a avut loc în 1892, la Londra, pe scena Teatrului Independent, considerat pe atunci teatru de avangardă. A venit

---

[1] A trăit între anii 1856—1950. Era originar din Irlanda. Începuturile — la Londra — au fost grele. Lectura operelor lui Marx l-a apropiat de socialism. În gruparea «Fabian Society» a jucat un rol de seamă, timp de 25 de ani. Ascensiunea mondială a început în 1894, cu piesa *Eroul şi soldatul (Arms and the Man)*. Din clipa în care s-a îndreptat spre creaţia dramatică, aceasta i-a devenit preocuparea fundamen-

în teatru relativ tîrziu — la vîrsta de 36 de ani — după ce mai întîi cunoscuse începuturi grele ale vieții, după ce scrisese cinci romane, după ce ca aderent la «Fabian Society» își definise sub raport politic orientarea socialistă, după ce își fixase în cronici dramatice cîteva din ideile sale despre teatru, după ce în căutările sale de ordin intelectual se apropiase de scrierile lui Marx, Samuel Butler și Nietzsche, după ce Wagner și Ibsen îi apăruseră ca spirite modelatoare. De la această dată, timp de trei decenii, a rămas consecvent creației dramatice, încredințîndu-i, odată cu inspirația sa de artist, și partea cea mai vibrantă a convingerilor, a predicației sociale și a misiunii sale de viață. A simțit nevoia dialogului de scenă, pentru a-și exprima prin acesta multe din laturile personalității sale : observator implacabil, pamfletar, critic de artă și critic social, gînditor politic, predicator cu anume reminiscențe puritane în opțiunile lui spirituale, militant socialist, prezență activă în procesele unei epoci frămîntate și încărcate de probleme, pasionat adesea de contradicții, paradoxuri și răsturnări, în totul o natură generoasă, înțelegînd să se pună prin curajul sincerității în serviciul oamenilor și societății.

Părți întinse din creația sa dramatică exprimă o atitudine de luptă : împotriva unor forme de viață și instituții ipocrite (și mai vechi, dar mai cu seamă contemporane), a snobismului, a pre-

---

tală. Opera sa dramatică numără cincizeci și șapte de piese, dintre care cităm : *Profesiunea doamnei Warren (Mrs. Warren's Profession), Candida, Nu putem spune vreodată (You Never Can Tell), Cezar și Cleopatra, Omul și Supraomul (Man and Superman), Discipolul Diavolului, Androcle și Leul, Casa inimilor sfărîmate (Heart break House), Maior Barbara, Sfînta Ioana (Saint Joan).*

judecăţilor, a falselor virtuţi puritane, a comerţului ilicit cu sentimentele omeneşti. Cu egale reliefuri, apar în opera sa şi mesaje edificatoare. Să ne gîndim, de exemplu, la sensul înalt pe care îl atribuie suferinţei *(Candida)*, la iubirea pe care creatorul o datorează nu numai operei în sine, ci şi făpturii sau făpturilor umane în care se întrupează această operă *(Pygmalion)*, la acea putere misterioasă, plutind inefabil de-a lungul întregii noastre aventuri umane, adesea făcînd ca în această aventură să se aprindă lumini, să răsară înţelesuri neaşteptate *(Sfînta Ioana)*.

Piesele lui Shaw stăruiesc încă în bătaia unor controverse. Li se obiectează, printre altele : exces de cerebralitate, prea mult şi prea evident tezism, risipă de sarcasm şi ironie, pe alocuri cultivări ale unui anume cinism, goană după paradoxuri, locvacitate, abundenţă de vervă în căutare de efecte, ignorări malițioase ale sentimentului în favoarea inteligenţei, amestec bizar de teme istorice sau sociale cu produse de pură fantezie, cîteodată accente de mizantropie sau în orice caz de neîncredere în judecata omenească, un anticonformism devenind adesea prea oratoric, un fel de plăcere crudă şi cîteodată aproape ireverenţioasă în a face reflecţii capabile să uluiască ori să deruteze publicul cititor sau spectator, intervenţii autoritare ale autorului, fie în descrierea personajelor, fie pentru diferite indicaţii scenice. Deopotrivă, autorului dramatic i se recunosc şi merite unice : inteligenţă, originalitate, curaj al ideilor şi al atitudinilor, pasiune morală, conştiinţă scriitoricească, dozări savante de umor şi seriozitate, o minte activă în continuă efervescenţă, un ton ferm slujit sub raport literar de un stil elegant şi rafinat, o perfectă stăpînire a tehnicii de scenă. În plus, găsim

o convingere superioară în ce priveşte misiunea, elocvenţa şi forţa edificatoare a teatrului. În prefaţa pe care a scris-o la volumul *Piese plăcute*, se afirmă : «Între drama teatrală şi istorie sau religie nu am avea dreptul să facem vreo demarcaţie, tot aşa cum nu am putea s-o facem între ţinuta teatrală şi conduita oamenilor».

Amintim, dintre celelalte nume reprezentative ale teatrului realist englez, şi pe acela al lui John Galsworthy (1867—1933). Era prin excelenţă romancier ; de aceea, obişnuit cu libertăţile şi întinderile pe care le acordă romanul, îi va fi oarecum greu să găsească forma mai concentrată şi sistematică a prezentării dramatice. Şi acest autor a venit în teatru mai tîrziu (1906), poate în parte cu sentimentul că uneori teatrul este forma cea mai potrivită pentru a exprima sinteza unei opere şi a unei gîndiri. Din cele douăzeci de piese pe care le-a scris, sînt de reţinut *Cutia de argint (The Silver Box)*, *Justiţie (Justice)* şi *Lealitate (Loyalties)*. Le leagă o idee comună : drama individului copleşit şi strivit de societate. Autorul nu îndeamnă la revoltă, nu devine justiţionar, nu izbucneşte cu mînie sau indignare în gesturi de imprecaţie, nu se arată pasional ; tot ce lasă a se înţelege este un ton natural de compasiune, oarecum de acceptare a unor fatalităţi, în genere un ton puţin comunicativ şi convingător.

4. Scandinavia. Ibsen. Björnson

Teatrul realist scandinav şi-a avut marele lui punct de sprijin în Norvegia. Evenimente din viaţa politică a ţării au contribuit de aproape la naşterea şi dezvoltarea acestui tea-

tru. După o serie de războaie care puseseră în cauză atît soarta țării cît și a instituției monarhice, avea să se producă o mișcare de reviriment național, incluzînd printre altele și o ieșire din inerție a creației literare. E vorba de un proces care va ocupa în întregime a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Se tindea la obținerea, dezvoltarea și consolidarea unui sistem de libertăți publice, statuate cu garanții democratice în constituția țării. Dar, cu cît această constituție vroia să dea satisfacție păturilor populare, în speță micii burghezii și țărănimii, cu atîta în pătura conservatoare se accentua o atitudine de rezistență. Conflictele de ordin social, moral și psihologic născute de această situație se vor reflecta puternic în creația dramatică a vremii. Scenele naționale de la Bergen și Cristiania și-au dobîndit prin ele notorietate europeană.

În centrul procesului domină figura uriașă a lui Henric Ibsen[1]. Timp de patru decenii, din 1860 pînă în 1900, a dat teatrului treizeci de piese : drame romantice și simbolice,

---

[1] A trăit între anii 1828—1906. Pînă a-și găsi drumul vieții, a trecut prin încercări grele. Pînă a-și defini vocația de dramaturg, a stăruit în domenii lirice ale poeziei. În 1851, teatrul din Bergen și l-a asociat ca autor dramatic, impunîndu-i obligația de a da scenei o nouă piesă în fiecare an. În perioada de început, a resimțit influențe shakespeariene. Filosofia lui Kierkegaard i-a dat puncte de sprijin în sistemul său de gîndire. S-a apropiat cu simpatie de ideile despre teatru ale lui Lessing. Teatrele din Bergen și Cristiania i-au oferit un larg cîmp de manifestare. Timp de douăzeci și șapte de ani, s-a aflat într-un adevărat exil, formă de protest împotriva unor stări de lucruri din patria natală. Este o perioadă pe care a folosit-o pentru grave și profunde examene de conștiință.

În cei cincizeci de ani de carieră dramatică, se pot distinge cîteva etape : prime încercări (*Catilina,*

comedii sociale şi politice, drame psihologice şi filosofice. A început prin a compune piese istorice ; acestea au rămas interesante ca document, poate şi ca primă anunţare a unei vocaţii scriitoriceşti, nu însă mai mult decît atîta. Adevărata definire a dramaturgului se va profila mai tîrziu prin *Brand* şi *Peer Gynt*. Găsim aici trăsăturile acelea care, ca un fir roşu conducător, vor stărui în toată creaţia majoră a dramaturgului : realism cu implicaţii romantice, caracter etic, valoare de simbol, profesiune de credinţă, atitudine de gîndire. Teatrul lui Ibsen, privit în semnificaţia lui generală, este un teatru de idei. A atacat în plin, necruţător, cu accente crude şi adeseori amare, vicii ale societăţii moderne ; şi anume, ale unei societăţi clădite pe criterii filistine, pe cultul banului şi al vanităţii sociale, pe profitul egoist, pe instituţii rigide dar tocmai prin această rigiditate mai proprii pentru prejudecăţi şi interese retrograde. Gîndirea cuprinsă în acest teatru este o gîndire de individualist revoltat, exprimînd în aceasta, desigur şi o structură

1849) ; drame istorice (*Sărbătoare la Solhaug — Gildet paa Solhaug*, 1856) ; piese optimiste (*Comedia iubirii — Kjaerlighedens Komedie*, 1862 ; *Pretendenţii la coroană — Kongsmerne*, 1863) ; piese de maturitate, cu examene de conştiinţă (*Brand*, 1866), cu implicări de folclor şi geniu naţional (*Peer Gynt*, 1867), cu părăsirea formei versificate şi adoptarea stilului realist (*Stîlpii societăţii — Samfundets stoetter*, 1877 ; *Nora sau o casă de păpuşi — Et dukkehjem*, 1879 ; *Un duşman al poporului — En Folkefiende*, 1882 ; *Raţa sălbatică — Wildanden*, 1884 ; *Rosmersholm*, 1866 ; ş.a.) ; piese cu accentuarea elementului poetic pe fondul lor realist (*Femeia Mării — Fruen jra haret*, 1888 ; *Hedda Gabler*, 1890 ; *Constructorul Solness — Bygmester Solness*, 1892 ş.a.) ; piese de revenire la procese sufleteşti ale destăinuirii (*Ioan-Gabriel Borkman*, 1896 ; *Cînd ne vom redeştepta dintre morţi — Nar vi doede vägner*).

temperamentală proprie, dar deopotrivă şi o stare de spirit existentă în epocă. Căsătoria, dragostea, ereditatea, sinceritatea actului de viaţă, datoria de a servi, puterea de a rămîne egal cu tine însuţi, dreptul personalităţii de a se simţi respectată : rareori, problemele sufleteşti şi morale implicate în aceste situaţii au fost aduse cu mai multă pregnanţă şi cu mai mult patetism predicatoriu în dezbaterea societăţii şi în faţa conştiinţei europene.

Cît de pozitiv este mesajul din opera ibseniană ? Chestiunea e susceptibilă de interpretări şi discuţii. Piesele scriitorului scandinav au tensiune dramatică, ridică frămîntarea umană la temperaturi înalte. Pun probleme ; întreţin dezbaterea, adăugîndu-i mereu premise scrutătoare ; interoghează, denunţă, avertizează, totul într-o ambianţă spirituală de natură să propage nelinişti ale conştiinţei ; protestează împotriva laşităţii şi mediocrităţii burgheze, propunînd împotriva acestora un spirit de revoltă ; atribuie ideii morale înţelesuri de scop în sine ; îndreaptă anateme împotriva unor forţe statale, unele din aceste anateme purtînd în revolta şi indignarea lor accente aproape anarhice. De fiecare dată, însă, în toate acestea, ceva rămîne deschis, ca de aspiraţie neîncheiată ; autorul susţine dezbateri prelungi, intense, dar nu dă şi soluţii efective. Cel mult, acestea transpar îndepărtat, trebuind să fie deduse din simbolistica situaţiilor ori din tendinţe nemărturisite, adesea enigmatice, din gîndirea autorului. Brand şi-a impus să nu accepte nici un compromis, să nu se abată cu nimic de la legea intransigenţei lui morale ; în clipa morţii, însă, va avea revelaţia unei carităţi putîndu-se confunda cu însăşi ordinea divină. Peer Gynt va fi salvat din rătăcirea lui tragică de iubirea lui Solveig ; la suprafaţa atîtor lucruri tre-

cătoare sau impure din existența noastră, o lumină de adevăr izvorînd din partea permanentă și serioasă a vieții poate apărea oricînd cu puterea ei regeneratoare. Dacă Hedda Gabler s-a sinucis, e pentru că n-a știut să descopere acea forță vitală care undeva, ascunsă dar nu și absentă, pulsează în orice suflet omenesc. Acțiunea din *Rața sălbatică*, privită de la distanță, este copleșitor de tristă ; în simbolistica ei deslușim însă și o limpezire : poetul va găsi în sine, în lirismul său intim, un loc de refugiu și de împăcare cu soarta. Atîtea din marile drame ibseniene — *O casă de păpuși, Un dușman al poporului, Rosmersholm, Femeia Mării, Constructorul Solness* ș.a. — reflectă stări de zdruncin, forme de impasuri social-morale într-o vastă criză a conștiinței europene. Într-adevăr, autorul nu ne dă soluții ; dar întreține o atmosferă de fervoare intelectuală, de pasiune problematică, de chemare înspre datorii și răspunderi superioare ; în unghiul acestora, ființa umană dobîndește prestigiu și aspirația ei la cunoaștere devine privilegiu spiritual.

Istoricește, lumea reprezentată în dramele ibseniene este în bună parte perimată ; ceea ce îi asigură perenitatea, făcînd-o să fie încă atît de actuală pe scenele dramatice din lume, este puterea ei de a pune în mișcare resorturi nobile ale gîndirii și sensibilității umane.

Sub raport literar, dramaturgia lui Ibsen și-a asimilat deschiderile făcute de realism și de prelungirile lui naturaliste, fără ca prin aceasta să excludă valori de ideație și de frumusețe inefabilă ale romantismului național. Simbolismul și expresionismul, curente literare ce vor urma, au avut în această operă semne și intuiții prefigurative.

În teatrul scandinav, opera întreprinsă de Ibsen se întregeşte cu aceea a lui Bjornstjerne Björnson (1832—1910). Ca şi marele său compatriot şi contemporan, a fost director de teatru la Bergen şi la Cristiania; şi-a lărgit orizontul de cunoaştere prin călătorii în străinătate; a participat la evenimentele epocii. Sub raport politic, cei doi scriitori au manifestat şi opinii oarecum diferite. În destule momente — mai ales din cauza firii susceptibile a lui Ibsen, s-a părut că între ei s-ar fi aşternut sentimente de rivalitate. De fapt, însă, punctele de natură să-i apropie erau mai profunde decît divergenţele. În posteritate, însă, divergenţele s-au risipit; existenţa celor doi contemporani s-a înscris în registrele acesteia sub semnul unei prietenii cu importante repercusiuni în viaţa culturală a ţării.

Din prima clipă a manifestării sale mature, Björnson s-a considerat în serviciul patriei. Vedea în norvegianism, nu o formă obişnuită de patriotism local, ci marea sa chemare de viaţă. Credea în puterile spirituale ale naţiunii sale şi în datoria sa ca scriitor de-a marca puncte de reper în problemele epocii. Convingerile lui politice îşi dădeau mîna cu aptitudinile sale estetice, integrîndu-i astfel o personalitate complexă, armonioasă, cu egale aplecări contemplative ca şi militante. Un romantism stăpînit, cu ferestre deschise spre realism; un liberalism ferm, opunîndu-se cu hotărîre politicii pro-daneze; un sentiment profund al locurilor natale, al tradiţiilor naţionale, al creaţiei folclorice; iată cîteva trăsături dominante în creaţia sa literară, inclusiv opera dramatică.

Primele încercări dramatice ale lui Björnson, scrise cu avînt romantic sub influenţă ibseniană, deopotrivă şi sub propriile impulsuri tem-

peramentale ale poetului, şi-au luat subiecte istorice. *Între lupte*, trilogia *Sigurd Slembe*, *Sigurd Jozsalafar* — toate avînd ca substrat moral independenţa politică a ţării — s-au inspirat din cronici şi din legende naţionale, accentul căzînd pe epoca în care prin trecerea de la păgînism la creştinism începea să se instituie istoria poporului şi a ţării norvegiene. Mai tîrziu, ascultînd de îndemnurile criticului G. Brandes, s-a orientat spre piese cu subiecte şi teze de actualitate. *Falimentul (En fallit)*, piesă realistă, va denunţa acţiunea de dizolvare morală pe care cultul banului o poate purta pretutindeni cu sine. *Dincolo de forţele umane (Dever Aevne)*, dramă în două părţi, una reprezentată în 1883, cealaltă apărută în 1895, rămîne principala operă dramatică a scriitorului. Acţiunea, oarecum, e tulbure. Scriitorul amestecă sentimente morale şi convingeri religioase, cu preocupări ştiinţifice, acestea din urmă inspirate din lucrările de neurologie ale lui Charcot. Dar ideea pe care încearcă s-o pună în lumină, în prima parte a operei, e interesantă şi curajoasă : e vorba de o situaţie-limită, din acelea pe care voinţa omenească, oricît şi-ar concentra şi supraevalua forţele, nu va putea nici să le depăşească şi nici să evite catastrofe. În cea de-a doua parte, tema va gravita înspre probleme sociale, avînd în centrul lor ideea luptei de clasă.

5. Rusia. Ostrovschi. Cehov. Tolstoi. Gorki. Andreiev

Teatrul realist în Rusia s-a constituit în perioada 1850—1880, considerată drept o epocă de mare înflorire a prozei. Amintim, rezumativ, cîteva din trăsăturile comune la scriitorii

ei reprezentativi. Se ia atitudine împotriva exaltării romantice. Principalul model trebuie să fie natura. În zugrăvirile sale, arta e ținută să procedeze cu obiectivitate. Personajele și acțiunile lor trebuiesc situate în mediul lor firesc ; descrierea acestui mediu comportă exactitate și precizie, eventual pînă în amănunțime. E necesar ca aspectele de viață și problemele societății ruse actuale să aibă prioritate. Simpla înlănțuire de evenimente și acțiuni nu e de ajuns ; se impune ca acestea să apară în contexte puternice, în care studiul de caractere, analizele psihologice, tabloul de viață al mediului înconjurător și descrierea moravurilor devin valori integrante. Firește, sentimentul nu se exclude ; nota dominantă, însă, va trebui să aibă caracter pozitivist, fără ca prin aceasta să se alunece în raționalism strict ori să se îndepărteze din principiu orice intervenție a elementului supranatural.

În teatru, o primă prezență tutelară în acest sens, cu ecou puternic în epocă, a fost Alexandr Nicolaevici Ostrovschi (1823—1868). Scena națională rusă îi datorează mult ; i-a asigurat acesteia, în a doua jumătate a secolului trecut, principala ei strălucire. A îmbrățișat numeroase genuri : farsă, vodevil, comedie de moravuri și de caracter, dramă istorică, feerii, piese fantastice și populare. Paralel cu întemeierea repertoriului, s-a preocupat deopotrivă să formeze o generație corespunzătoare de actori, să educe publicul, să perfecționeze condițiile tehnice ale reprezentațiilor. Și-a dedicat întreaga sa vocație și inspirație scriitoricească vieții rusești. Și-a acordat unele evadări în fantezie, dar întotdeauna plecînd de la fapte reale constatate prin observație personală.

În primul moment, Ostrovschi a apărut în ochii contemporanilor săi ca un slavofil, gata să facă în ton profetic apologia poeziei populare ori să exalte virtuţile spiritului rus. Curînd după aceasta, un articol celebru al lui Dobroliubov, *O rază de lumină în regatul întunecurilor*, în revista *Contemporanul*, propunea o altă interpretare, potrivit căreia Ostrovschi era văzut ca un scriitor satiric şi ca un moralist de tip justiţionar. Abia mult mai tîrziu, opinia publică avea să ajungă la imaginea cea mai adevărată : nu un scriitor tendenţios, moralizator şi predicator din principiu, ci un artist, prieten al oamenilor, străbătut de fiorul şi semnificaţiile vieţii.

Dramaturgia lui Ostrovschi se sprijină pe o armătură de idei estetice. Desprindem, dintr-o scrisoare către Pogodin, fragmentul : «E preferabil, ca atunci cînd ruşii se văd pe scenă, să se înveselească, nu să se întristeze. Cenzori de moravuri, fii sigur, se vor găsi destui, întotdeauna. Ca să meriţi dreptul de a educa un popor, fără a-l jigni, trebuie ca mai întîi să-i arăţi calităţile». În felul cum scriitorul îşi înţelege misiunea, stăruieşte o boare romantică. Poet, în concepţia lui, este acela care înainte de orice îşi va simţi o datorie ca aceasta : «să-şi poarte publicul într-un ţinut al frumuseţii, un ţinut pe care pînă atunci poate că nu-l bănuia, un fel de paradis a cărui atmosferă limpede şi parfumată înalţă sufletul, stimulează gîndirea şi rafinează sentimentele».

Piesele lui Ostrovschi ne introduc într-o lume de negustori deveniţi prin îmbogăţire, în secolul al XIX-lea, o clasă opulentă, pătrunsă de importanţă, aspirînd chiar la o anume întîietate în ierarhia publică a Rusiei. Avem în faţă un tablou profund, revelator. Aparent, profunzimea de amănunte striveşte ; în reali-

tate, ea ne ajută să străbatem pînă în cutele adînci ale unei mentalități. Constatăm o viață de familie de tip retrograd, avînd în centrul ei un soț tiran, cu drept de viață și de moarte asupra copiilor. Se respectă cu strictețe reguli de pravoslavnicie ; în ce privește sentimentul religios propriu-zis, acesta e șters, cîteodată de-a dreptul inexistent. Decorul are în el tradiție, ceremonie, pietate ; în dosul lui, stăruiesc interese meschine, putînd să degenereze cu ușurință în patimi și cruzime. Funcționează un cod de norme morale, dar de o natură închisă, opacă, refuzînd din capul locului tot ce ar însemna cît de cît o deschidere, o abatere de la tradiția habotnică. Oamenii de aici trăiesc în mediul lor ca în dosul unor ziduri din vremi îndepărtate, unde ceea ce se întîmplă nu îi interesează decît puțin. Totul, în unghiul lor de percepție, se transformă repede în prejudecăți, superstiții sau colportări purtătoare de lucruri mici și mizerabile. Văd în bogăție singura demnitate a vieții. Citesc, cîteodată, doar în cărți bisericești ; dar, și aceasta, nu cu reculegere, cu vreo nevoie sufletească de edificare, ci tot dintr-un sentiment al importanței, devenit un fel de mecanicism al minții.

Intrigile pieselor privesc adesea probleme de bani. Gordei Tortsov nu ia în seamă dragostea fiicei sale pentru Mitia ; vrea s-o mărite cu Liubov, un bătrîn necinstit, dar bogat (*Sărăcia nu este viciu*). Jadov, în disperare de cauză, este constrîns să recurgă la ajutorul unchiului său Vișnevschi, magistrat venal (*O slujbă lucrativă*). Bolchov se declară falit, în scopul de a-și dubla averea (*Între prieteni, ne putem înțelege*). Bătrînul negustor Akhov își propune să cumpere cu bani dragostea unei tinere fete sărace (*Nu e sărbătoare în fiecare zi*). Balzaminov, eroul din *Pădurea*, aspiră la bo-

găție ca la o fericire paradisiacă. Întrucît în această lume bogăția este considerată drept principala condiție a prestigiului, bogații și săracii își stau față în față ca două tabere adverse. În toate aceste situații, atitudinea autorului transpare limpede : consideră că bogăția este o forță dizolvantă, cu puteri diavolești, recrutîndu-și victimele cu preferință dintre cei buni și generoși.

Într-adevăr, eroii lui Ostrovschi sînt indiferenți la evenimentele dinafară ale vieții politice și sociale. Psihologic, însă, au viață intensă. Lupta lor este mai cu seamă o luptă cu ei înșiși. Conștiința le este muncită de neliniști ; sufletește, sînt bîntuiți de pasiuni impetuoase, de sentimente extreme, gata oricînd să se dezlănțuie în acte totale ca sub puterea unei posesiuni sau a unor blesteme. Să ne gîndim, de exemplu, la Caterina, eroina din *Furtuna*. Sufletul îi este însetat de afecțiune. Suportă cu resemnare dureroasă jugul soacrei sale. Face tot ce îi stă în putință pentru a se apropia de Tikhon, soțul ei ; dar acesta, în mărginirea și sărăcia lui de spirit, nu înțelege nimic din gîndurile, aspirațiile, neliniștile și nevoia ei de intimă dăruire. O clipă, întîlnirea cu Boris îi va da ca în vis o stare de puțină împăcare. Dintr-o dată, însă, trezindu-se din acest vis, pradă disperării și remușcărilor, asaltată de viziuni și presimțiri sinistre, cu sentimentul unei damnări definitive, după ce mai întîi s-a supus unei teribile umiliri publice, își va lua viața aruncîndu-se în Volga.

Ostrovschi, om de teatru în toată puterea cuvîntului, știa că o idee devine reprezentabilă pe scenă numai dacă este traductibilă în sentimente puternice, capabile la rîndul lor să pună în mișcare acțiuni concrete.

Înlăuntrul acestui realism rus, căruia creația dramatică a lui Ostrovschi i-a dat atîta unitate și susținere, C e h o v[1], fără a fi un iconoclast, deopotrivă fără a cădea în vreun exces de modernitate, a impus o înnoire de proporții și semnificații revoluționare.

Cehov, ca autor dramatic, se înscrie și el în familia acelor scriitori care au venit în teatru mai tîrziu, adesea în chiar perioada de culminație și sinteză a creației lor, după ce mai întîi s-au căutat și s-au definit pe ei înșiși în genuri pregătitoare. Nu am putea vorbi, referindu-ne la concepția autorului, de un corp propriu-zis de doctrină ; și-a fixat însă cîteva premise limpezi, pe care în dramele sale majore le-a aplicat cu consecvență.

Înregistrăm, mai întîi, o răzvrătire împotriva melodramei, cu intrigile ei de clișeu, cu personajele ei fabricate și cu moralismul ei convenționalizant. Atîtea situații de intrigă — declarații de dragoste, infidelități conjugale, orfani regăsiți de părinții lor, lacrimi ale văduvelor ș.a. — s-au perimat. De ce, neapărat, intrigă și acțiune ? De ce, numaidecît, piese de teatru cu personaje ieșite din comun, cu sentimente înalte ori unice, scrise în stil de maximă eleganță ? Piesa de teatru poate trăi și fără

[1] Anton Pavlovici Cehov (1860—1904) a fost și medic. Faptul, departe de a dăuna creației lui literare, dimpotrivă, i-a ajutat să pătrundă cu atît mai mult natura umană, să-i înțeleagă sensibilitatea, să se apropie de suferința semenilor săi. S-a orientat spre ideile de stînga, atît ca expresie a gîndirii sale, cît și ca pornire simpatetică izvorîtă din fondul său liric de artist. A demisionat din Academie, ca protest, cînd din ordinul guvernului țarist instituția a anulat numirea lui Gorki ca membru onorar. Cele cinci drame în care Cehov și-a aplicat ideile sale de reformă dramatică sînt capodopere : *Ivanov, Pescărușul, Unchiul Vania, Trei surori, Livada cu vișini.*

acele pretenţii artistice care de atîtea ori nu ar duce la altceva decît la manierism şi neautenticitate ?

Ivanov, prima dramă pe care Cehov a încercat s-o scrie în acest spirit, i-a produs dezamăgiri. Dar, fără a dezarma, scriitorul va insista mai departe. *Pescăruşul* şi *Trei surori* aveau să continue linia începută, întărindu-l în ideile şi convingerile sale. Convenţii suprimate ; nici o căutare de efecte ; vorbire simplă, obişnuită, ca în împrejurările curente ale vieţii ; renunţare la ceea ce în tradiţia unui teatru de rutină au devenit situaţii-măşti sau personaje-măşti (tată nobil, fiu nerecunoscător, amant virtuos, soţie adulteră, soacră tiranică ş.a.) ; oameni cît mai adevăraţi, surprinşi în manifestarea lor cea mai directă, mai neprefăcută : iată o seamă de inţiative care de astă dată ieşeau din faza lor de tatonare pentru a deveni trăsături constitutive şi linii directoare ale operelor.

Dramele cehoviene sînt drame realiste ; în egală măsură, li s-ar putea spune şi drame lirice sau simboliste. Subiectele sînt la limită ; ce interesează, mai presus de orice, e climatul lor psihologic. Putem vorbi de o *partitură* a acestor drame, cu implicaţii muzicale de un ton minor. În atmosfera lor stăruiesc o seamă de vaguri sufleteşti, de aspiraţii neîmplinite, de evadare spre ceva încă nedefinit. Desluşim tristeţi şi apăsări ale vieţii de provincie ; destine care se sfărîmă încetul cu încetul fără motive sau evenimente aparente ; elanuri care se pierd pe drum ; stări emotive intense, prelungindu-se ca atare, incapabile însă şi de ancorări practice. Personajele doresc, visează, tînjesc întotdeauna după ceva, resimt cu putere un sentiment de aşteptare ; nu au însă şi puterea de a trece efectiv la acţiune.

Trebuie oare să rămînem cu impresia că ne aflăm într-o lume plată, sterilă, populată doar cu oameni leneși, ratați, neurastenici sau simpli veleitari ? E nevoie, neapărat, să străbatem dincolo de aparențe și să judecăm lucrurile în raport cu gîndirea lirică a scriitorului, deopotrivă în raport și cu o anume stare de spirit din Rusia prerevoluționară. Într-adevăr, personajele din dramele lui Cehov se opresc la jumătatea drumului, cu abdicări, cu neîmpliniri, cu eșecuri flagrante. Totuși, atîtea dintre aceste personaje ne interesează, ne cuceresc simpatia, ne comunică fapte de umanitate. Sînt suflete bune, sensibile și generoase ; sînt minți instruite și gînditoare ; nu stau cu mîinile încrucișate, ci își fac datoria de viață. Ivanov s-a străduit peste puterile sale ; unchiul Vania a renunțat la sine, pentru a se devota altora ; Olga și Irina *(Trei surori)* muncesc în tăcere, cu dăruire ; Astrov, de altminteri ca toți medicii din scrierile lui Cehov, este și bun practician, și om de inimă, și înțelept, toate acestea denotînd în el inteligență, experiență a vieții, conștiință și sensibilitate profesională. Dacă în sinea lor acești oameni ajung să se considere inutili, este pentru că sînt timizi, modești, cu un fel de pudoare intimă în a-și striga sau impune meritele. Își iubesc patria ; rămîn cu nostalgia ei, și în cazul înstrăinării (personajul Ranevscaia, în *Livada cu vișini)* o învăluie într-un idealism stăruitor, destul de vag și de îndepărtat în aparență, însă sincer și patetic în fondul lui. Din mulțimea de sfîșieri care umplu cu tristețea lor această lume cehoviană, se ridică totuși o chemare, scrutînd viitorul cu invocația ei idealistă. În *Unchiul Vania,* cuvîntul de încheiere îl are Sonia ; iată-l :

«...Vom munci pentru alții, fără răgaz ; și, cînd ceasul nostru va suna, vom muri cu resem-

nare ; acolo, în cealaltă lume, vom spune că am suferit, că am plîns ; vom găsi acolo o viață de lumină, frumoasă, și aceasta ne va răsplăti ; iar peste amărăciunile noastre de azi vom arunca o privire încărcată de afecțiune surîzătoare... și ne vom odihni...».

Dramele lui Cehov, desigur, exprimă stări de lucruri din Rusia epocii. E limpede că nehotărîrea aceea din sufletele oamenilor nu putea să țină doar de structuri și fatalități temperamentale, ci și de carențele unei societăți neîndeajuns de atente la drepturile și posibilitățile de realizare ale oamenilor. Am greși, totuși, dacă prin aceasta l-am socoti pe Cehov doar un istoriograf al vremii sale. Trebuie, deopotrivă, să luăm în considerație și înclinațiile sale lirice. Simțea că în sufletul omenesc există mistere greu de pătruns, greu de prevăzut vreodată în întregime. Există un etern uman, în care stăruiesc și vor stărui întotdeauna enigme ; și anume : enigme menite să ne incite, să ne pasioneze, să ne ridice aspirația pînă pe culmi sublime, fără însă ca prin aceasta suferința și resemnarea să se alunge din destinul nostru.

Multă vreme, s-a socotit că aceste piese fără intrigă, fără spectaculozitate, scrise în disprețul atîtor canoane ale tradiției dramatice, nu vor avea viață scenică. Teatrul de artă din Moscova, ca și viziunea regizorală a lui Stanislavschi, înțelegînd filosofia lui Cehov și intențiile lui de creație dramatică, au dat o replică pe care teatrul modern, mai întîi în Rusia și apoi prin propagări universale, o poate număra printre deschiderile lui epocale.

Teatrul lui L e v T o l s t o i (1828—1910) prezintă mai mult un interes documentar. Rămîne de văzut dacă prin calitățile lui intrinsece, deci fără să beneficieze de reputația romancierului, acest teatru s-ar fi impus în măsura cunoscută.

Pot fi amintite, ca purtînd în totul pecetea spiritului tolstoian, două drame : *Puterea întunericului* și *Cadavrul viu*. Au fost compuse mai tîrziu, în ultima perioadă de creație a scriitorului. Găsim în ele, deopotrivă, atît puterea lui de observator și de artist, cît și semne ale transformărilor petrecute în conștiința scriitorului prin acea mare criză morală, cu trăsături mistice în ea, sub acțiunea căreia părea gata să nege ideea de artă.

Tolstoi atribuia teatrului rol de predicație. *Puterea întunericului* constituie în această privință o dovadă elocventă. Avem aici un tablou de viață țărănească, redat în trăsături realiste și viguroase ; nu mai puțin, prin această dramă scriitorul ținea să-și propage ideile sale evanghelice, cu rezonanța lor socială și umanitară. Atmosfera e sumbră : intrigi, pasiuni violente, incest, crimă ; reflectă părți întregi din viața țărănimii ruse, apăsată de șerbie, fără vreo apărare din partea cuiva, lăsată în situația de a se refugia în stări de misticism primar ca în singura cale posibilă de mîntuire. *Cadavrul viu* situează acțiunea într-un mediu burghez pe cale de dezintegrare morală. Protasov, eroul, își încheie viața în mod funest, prin neputință de a se împotrivi forțelor contrariante dinafară, prin neadaptare, prin incapacitate de a-și întrebuința puterile interioare și de a găsi un sens vieții. Recunoaștem întreaga lui dramă în mărturisirea : «...Noi toți, cei din cercul meu, avem trei posibilități de viață. Prima : să lucrăm, și cu banii cîștigați să mărim ticăloșia în care trăim ; a doua : să sfărîmăm această ticăloșie, dar pentru aceasta trebuie să fii erou și eu nu am fost ; a treia : să te uiți pe tine, să bei, să chefuiești, să cînți... ceea ce am și făcut.»

Drama realistă, cu deschideri importante spre mentalitatea socialistă a epocii noastre, nu nu-

mai în Rusia, ci în toată lumea modernă, are în Maxim Gorki (1868—1936) pe unul din promotorii ei cei mai autorizați. Opera dramatică pe care ne-a lăsat-o este cu atît mai caracteristică și mai semnificativă, cu cît nu a luat ființă din curente, principii ori sisteme doctrinare, ci din propria experiență de viață a scriitorului, din participările sale la mișcările social-politice din țară.

A devenit dramaturg, după ce mai întîi își cîștigase reputație scriitoricească prin romane, la invitația Teatrului de Artă.

Prima sa operă dramatică, *Micii burghezi* (1901), este o comedie politică. Partea satirică din ea este îndreptată împotriva unor atitudini șovăielnice și ipocrite ale lumii burgheze din care făceau parte studentul exmatriculat Bessemenov și tatăl său. În partea pozitivă a piesei, se reliefează figura lui Nil, spirit revoluționar, încrezător în dreptul și puterile sale, acela pe care Gorki, într-o scrisoare către Stanislavschi, îl caracteriza după cum urmează: «Nil este omul cu o convingere de neclintit în forța sa și în dreptul său de a transforma viața cu toate rînduielile ei, după cum crede el de cuviință».

Adevărata forță dramatică a lui Gorki ni se revelează în *Azilul de noapte* (1902). Sîntem introduși aici într-o lume de vagabonzi și declasați, cu vicii și desfrînări, înfățișînd într-un amestec ciudat de sentimente și resentimente diferite ceea ce Gorki numea viața din stratul de jos al societății. În această lume, însă, nu există numai turpitudine, ci și neașteptate trăsături de umanitate. Tîlharul Vașca va ucide pe soțul Natașei, amanta lui, dar nu pentru a-și îndepărta rivalul, ci pentru a o apăra pe Natașa de brutalități și persecuții.

Tabloul este de un realism zguduitor. Ne cutremurăm, constatînd cîtă mizerie omenească

este cu putinţă. Nu avem, cu gradările ei de rigoare, o acţiune ; scenele se succed în fragmente, sub o tensiune interioară care le dă unitate şi le înscrie într-un climat moral. Tot atîta cît interesează documentul uman, interesează şi filosofia cuprinsă în această dramă. Este o filosofie de protest, cu prefigurări revoluţionare în ea. De această degradare nu sînt vinovaţi numai indivizii, ci şi societatea cu arbitrariul şi injustiţiile ei. În fiinţa omenească, oricum, stăruieşte mult întuneric, dar îşi pot face drum şi dîre de lumină. Gorki ştia că prin această dramă avea să producă oroare ; nădăjduia, însă, că arătînd suferinţa în plinul ei va trezi compasiune şi simpatie pentru desmoşteniţii vieţii.

Timp de aproape două decenii, la începutul secolului nostru, Leonid Andreiev (1871—1919) s-a bucurat de celebritate. Admiratorii săi mergeau pînă la a-l socoti superior lui Cehov şi lui Gorki, considerîndu-l totodată ca scriitor drept un legitim urmaş al lui Tolstoi şi Dostoievschi. Astăzi, comentatorii încă se întreabă ce anume a putut să stîrnească în jurul acestui scriitor o asemenea notorietate şi o asemenea exaltare. Andreiev, într-adevăr, denota o acuitate aparte în a surprinde laturile sumbre ale vieţii, în a intui diferite contradicţii din sufletul omenesc, în a descifra unele nelinişti comune din atmosfera epocii. Pe de altă parte, însă, găsim în operele lui stîngăcii, naivităţi şi chiar sărăcii de gîndire, acelea faţă de care posteritatea a înţeles să păstreze rezerve. În special, reticenţele privesc felul cum în piesele sale realiste — *Viaţa omului, Maiestatea-Sa Foamea, Acela care primeşte palme, Anatema* ş.a. — amesteca intenţii, imagini şi înţelesuri simbolice, totul cu notă adesea artificială, gran-

dilocventă, puțin convingătoare, însă dispusă să dea satisfacție imediată gustului vulgar.

Totuși nu trebuie să pierdem din vedere că Andreiev a simpatizat profund cu mișcarea democrată din 1905 și că multe din scrierile sale, inclusiv cele de teatru, îl așează lîngă Gorki printre precursorii de seamă ai Revoluției din Octombrie 1917. A înfățișat scene din viața studențească în care pătrunsese fermentul revoluționar *(Zilele vieții noastre)*, din tristețile clasei muncitoare exploatate *(Maiestatea-Sa Foamea)*, tot așa după cum în *Viața unui om* s-a preocupat să deslușească drama vieții cotidiene iar în *Viața părintelui Vasile Fiveischi* a pus în discuție neliniștea religioasă.

6. Germania. Hebbel. Freytag

În lumea germană, evoluția dramaturgiei nu a urmat o succesiune ordonată, cu treceri limpezi de la un curent la celălalt, ci s-a înscris într-o linie mai sinuoasă, cu reveniri și întîrzieri, cu întrepătrunderi de sisteme, cu suprapunere de stiluri.

În această privință, cazul lui Hebbel[1] este concludent. Putem găsi în opera lui dramatică reminiscențe clasice, prelungiri romantice și inițiative realiste. În teatru, ca și în poezia lui, va pune preț pe izbucnirea imediată, pe

---

[1] Friedrich Hebbel (1813—1863) a avut o viață oarecum ciudată. În copilărie, cunoscuse sărăcia. Mai tîrziu, diferite ajutoare materiale și morale l-au ferit de situații sordide. Îi plăcea însă să stăruiască într-o concepție tragică a existenței, ceea ce a și făcut ca într-o seamă de situații ale vieții să dovedească o anume ingratitudine sau chiar mizantropie față de oamenii care l-au iubit.

Judith, prima sa dramă, reprezentată la Berlin în 1841, l-a făcut cunoscut. Notorietatea, în deplinul

afirmarea puternică a individualității, cu sentimentul că aceasta îi dă dreptul de a strivi tradiții și convenții. Forma îl interesează doar puțin ; tot așa, nu-l preocupă dacă piesele sale vor fi sau nu vor fi reprezentabile pe scenă ; ce are în vedere, mai presus de orice, este ideea. Personajele — ni se spune — trebuie să încarneze simboluri. De aici, dreptul autorului de a le mînui, eventual chiar ca pe niște automate, pentru a putea să pună în lumină aceste simboluri. Ni se precizează : «O adevărată dramă poate fi asemănată cu un edificiu, care dispune aproape de tot atîtea alei sub pămînt ca și la suprafață ; omul obișnuit nu le cunoaște decît pe acestea din urmă, dar arhitectul trebuie să le știe și pe celelalte». Gîndirea teoretică a scriitorului plutește în incertitudini, e departe de a fi limpede ; este evident, însă, că într-o anume inerție care începuse să apese asupra teatrului german, mai cu seamă pe linie doctrinară și programatică, această gîndire a fost un factor de stimulent și de readucere a fenomenului dramatic într-o orbită mai spiritualizată.

Implicația realistă se deslușește peste tot, chiar și în piesele cu subiecte istorice sau legendare de aparență romantică. În *Judith*, de exemplu, tragedia patriotică se împletește strîns cu o tragedie pasională a eroinei ; Genevieva, în piesa cu același nume, ar simboliza o putere de rezistență a naturii umane, fie și în toiul gravelor încercări sau suferințe. În mod direct,

---

înțeles al cuvîntului, i-a venit prin *Maria-Magdalena* în 1844. Poate fi socotit romantic, prin pledoaria sa pentru o seamă de instituții existente, de ordin politic, moral și religios ; de asemenea, dramele sale burgheze ni-l înfățișează ca pe un precursor realist. În ambele ipostaze, *Faust* al lui Goethe i-a deschis orizonturi de gîndire.

evident, de astă dată nu învăluită în simboluri ci tradusă în tendință moralizatoare, nota realistă apare în dramele burgheze, în speță *Maria-Magdalena* (1844) și *Julia* (1846—1847). Sîntem readuși, oarecum, în atmosfera din *Emilia Galotti* a lui Lessing sau din *Intrigă și iubire* a lui Schiller. Sînt puse în cauză relații de familie și convenții sociale în medii mic-burgheze, stăpînite de intransigențe protestante și prejudecăți intolerante. Ideea morală este exprimată puternic, constant, alcătuind un protest perpetuu împotriva tiraniilor cu aparență de virtute. Hebbel era dispus să pună funcțiunea militantă a teatrului mai presus de cea artistică. Îi aparține declarația : «...(arta dramatică) trebuie să contribuie la salvarea de la ruină a instituțiilor politice, religioase și morale ale umanității».

În ultima sa perioadă de creație dramatică, Hebbel a transpus pe scenă legenda Nibelungilor, înscriindu-se astfel pe linia unei tradiții germane începute în secolul al XVI-lea de Hans Sachs și pe care avea s-o continue Wagner. Evocarea istorică — în viziunea scriitorului nostru — se împletește cu un înțeles filosofic. Destinul tragic al Nibelungilor simbolizează încetarea perioadei păgîne din lumea germanică și anunțarea unei perioade de lumină și de mai multă umanitate. Attila, la capătul existenței sale istorice, împovărat moralmente de mulțimea crimelor și actelor de barbarie pe care le-a girat, încredințează lui Teodoric misiunea de a purta omenirea spre limanuri de liniște și împăcare.

G u s t a v F r e y t a g (1816—1895) nu a fost un mare autor dramatic, în sens absolut. Teatrul realist german, însă, îi datorează mult. În stările incerte, ambigui, care domneau în manifestarea dramatică de la mijlocul secolului

trecut, linia realistă imprimată de acest autor a produs limpeziri utile. Freytag era prin întreaga sa formaţie universitară, prin temperament, ca şi prin tematica de preferinţă a scrierilor sale, un exponent al burgheziei victorioase, în plină expansiune economică, doritoare în acelaşi timp de instrucţie şi de înnoiri profitabile. În tinereţe, fusese legat de ideile radicale şi aspiraţiile de tip revoluţionar ale «Germaniei Tinere». Cu timpul, acest radicalism i se va atenua, într-adevăr cu renunţare la nota revoluţionară, nu însă şi la aceea a unui liberalism luminat. Nu exaltă dar nici nu respinge spiritul bismarckian care se instala în viaţa publică a Germaniei ; îl acceptă, în măsura în care considera că sistemul, în lipsa altora preferabile, poate oferi garanţii de ordine şi progres. În ce priveşte reformele, pentru ca acestea să fie durabile şi eficace, nu e de ajuns să închidă în ele o gîndire politică şi socială ; trebuie, neapărat, ca această gîndire să fie asigurată prin moravuri corespunzătoare, nu numai într-un strat sau altul al societăţii, ci în toate.

Ideile despre teatru ale lui Freytag sînt expuse în cartea sa *Tehnica dramei (Die Technik des Dramas)*, publicată la Leipzig în 1863. Hebbel — ne amintim — se arătase indiferent faţă de tot ce privea viaţa scenică a operelor sale ; Freytag, dimpotrivă, va atribui acestei laturi semnificaţii esenţiale. Nu-şi va constitui modele propriu-zise nici din antici, nici din englezii elisabetani, nici din clasicii francezi ; i-a studiat însă pe toţi, cu preocuparea de a extrage din operele lor sensuri fundamentale ale fenomenului dramatic. Se întreabă de ce, din cît teatru se scrie, doar puţine piese ajung să se impună la rampă. Propune un teatru în care colaborarea dintre autor şi public să devină realitate, nu simplu deziderat. Oricum, de reacţiile şi

revendicările publicului trebuie să se țină seamă. Fără adaptare la situațiile actuale, teatrul riscă să rămînă în afara sentimentului comun. Se întreabă, mai departe, dacă deocamdată nu ar trebui să se renunțe la speculații ideale, la zugrăviri de pasiuni și analize de personaje, în favoarea acțiunii, a obținerii de efecte, a satisfacției teatrale imediate. Pentru moment, într-adevăr, faptul putea să pară un compromis ; Freytag, însă, se gîndea că în situația vremii, cînd publicul german trebuia cu orice preț recîștigat pentru teatru, această concesie era necesară. Cerea de asemenea să se renunțe la afectarea și emfaza romantică, adoptîndu-se în totul, chiar cu riscul de a se cădea în prozaism, un stil simplu, energic și comunicativ al vorbirii naturale.

Și-a intitulat piesele : *drame* (Schauspiel). De fapt, sînt mai mult comedii ; le-am putea găsi asemănări, de factură ca și de conținut, cu acelea ale lui Scribe. În *Valentinii* și *Contele Waldemar* vom găsi o idee favorită a scriitorului : uniunea claselor sociale, în speță între aristocrație și burghezie, pe calea căsătoriilor mixte. George Saalfeld, fiu de burghez, devine soțul contesei de Gueldra, dar nu prin mezalianță, ci printr-un proces de stimă reciprocă ; Waldemar, aristocratul obosit și blazat, se va regenera sufletește prin căsătoria lui cu o fiică din popor, recăpătînd interes pentru viață și începînd să înțeleagă sensul nobil al muncii.

Și în celelalte comedii, clădite pe o bază sigură de observație și de încadrare sufletească în epocă, totodată și cu accente satirice la adresa unor corupții și practici notorii în moravurile vremii, vom întîlni accente asemănătoare de optimism și conciliere. Colonelul Berg și profesorul Olendorf, personaje din *Ziariștii (Die Journalisten)*, își sînt adversari politici ;

în cele din urmă prietenia lor se va reînnoda, profesorul victorios devenind și ginerele fostului său adversar.

Cum se explică acea largă adeziune pe care teatrul lui Freytag a trezit-o în publicul vremii ? Sînt mai mulți factori în joc. Acest public era mulțumit să regăsească pe scenă comedii sănătoase, cu subiecte dramatice, în acord cu spiritul epocii și cu filosofia lui de viață. În atmosfera de patriotism și de renaștere națională care se propaga în țară, ideea că valoarea profesională și munca pot mobiliza interesul literaturii și al construcției dramatice nu putea să producă decît satisfacție. Sub acest raport, serviciul social pe care l-a întreprins teatrul lui Freytag este remarcabil.

7. Reflexe naturaliste : Zola, Sudermann, Hauptmann

Mișcarea naturalistă, de fapt formă de exacerbare a realismului, a avut ecou puternic în lumea germană din perioada bismarckiană. Principala influență venea din Franța. Aici, școala inițiată de Émile Zola, cerînd ca literatura să-și asocieze în totul metode ca acelea din științele naturii, trezea interes puternic și devenea mai ales în romanele vremii aproape un cuvînt de ordine. Se considera, anume, că romantismul și chiar părți întregi din realismul care i-a urmat nu au știut să se apropie îndeajuns de aspectele și semnificațiile profunde ale societății moderne. Claude Bernard, marele fiziolog, afirmase că metoda științifică se poate aplica cu egală rigoare atît asupra corpurilor brute cît și asupra celor vii. Înțelegînd să continue și să aplice această idee, Zola o va

lua ca măsură în descrierea vieţii pasionale şi intelectuale. Libertatea, adesea, ca expresie spontană a conştiinţei, este o stare iluzorie sau veleitară ; situaţii inexorabile — izvorînd din legi ale evoluţiei biologice, ale unui determinism istoric, ale eredităţii fiziologice şi sociale — ajung să comande prioritar faptele şi comportările noastre de viaţă.

În teatrul francez, spre deosebire de roman, teoriile naturaliste ale lui Zola nu s-au impus decît în mod parţial. Cele cîteva încercări sau experienţe dramatice mai de relief — adaptarea pentru scenă a romanului *Thérèse Raquin* de Zola, piesele lui Edmond Goncourt (*Sora Philomène — Soeur Philomène, Prostituata Elisa — La fille Elisa*), piesele lui Henri Becque (*Corbii — Les Corbeaux ; Pariziana — La Parisienne*) ş.a. — rămîn interesante ca documente de epocă, nu însă şi ca fenomene de perenitate teatrală.

În teatrul german, însă, naturalismul a cunoscut o dezvoltare aparte. Influenţei franceze avea să i se adauge încă două influenţe, una venită din Rusia, mai ales prin romanele lui Dostoievschi şi Tolstoi, cealaltă din literatura scandinavă, prin piesele lui Ibsen, Björnson şi Strindberg. Acţiunea întreprinsă de «Germania Tînără», începută sub semne care păreau întoarceri la ideile din «Sturm und Drang» dar evoluînd fără întîrziere spre probleme acute ale realităţii sociale şi politice din epocă, departe de a se opune pătrunderii naturaliste, dimpotrivă, i-a deschis unele căi de acces, a făcut-o posibilă.

O primă personalitate reprezentativă a teatrului naturalist german, asupra căreia e necesar să ne oprim, este aceea a lui S u d e r-

m a n n[1]. Întreaga lui operă reflectă mentalităţi şi stări de spirit din societatea germană în perioada domniei lui Wilhelm al II-lea. Piesele sale de teatru, în special dramele, vor fi în bună parte reluări ori prelucrări ale unui bogat material de observaţii filtrat şi organizat mai întîi în romanele sale.

Onoarea (Die Ehre), prima piesă prin care Sudermann s-a impus ca dramaturg (1889), denotă ca factură vizibile influenţe franceze. Sînt în joc două familii din clase sociale diferite, distanţate ca mod material de viaţă, dar moralmente în ce priveşte egoismul, lipsa lor de criterii, pornirea spre coruptibilitate şi uşurinţa în a se vinde pentru mizerabile satisfacţii materiale, destul de apropiate. Există în sînul fiecăreia şi membri ai ei doritori de adevăr, de justiţie şi puritate morală; dar protestul acestora nu va deveni luptă hotărîtă, stăruitoare, ci va sfîrşi într-o soluţie de renunţare şi de retragere resemnată. Autorul nu face procesul unei clase sociale sau alta, ci pune în cauză întreaga societate. Lasă a se înţelege că în sînul acestei societăţi există carenţe şi vicii atît de mari încît rămîne de văzut dacă

---

[1] Hermann Sudermann (1857—1928) s-a format ca om de cultură făcînd studii de istorie şi filosofie la Universitatea din Königsberg. Un timp, a năzuit să devină actor. A petrecut cîţiva ani de viaţă în învăţămînt şi în ziaristică; catedra i-a imprimat ceva de pedagog social; ziarul i-a dat îndemnul şi posibilitatea să observe societatea. După succesul obţinut cu piesa *Onoarea* s-a dedicat în întregime carierei dramatice.

A resimţit uneori şi nevoia de evadare din tensiunea dramelor cu teză şi asprimi naturaliste. În *Bătălia fluturilor* — tot un tablou de moravuri din viaţa berlineză — tonul avea să alunece spre poezie. În *Morituri* şi-a acordat o destindere poetică, dramatizînd trei nuvele cu deznodăminte asemănătoare.

vreo încercare de a le remedia ar putea să ducă vreodată la un rezultat.

Celelalte piese ale lui Sudermann vor practica intenții asemănătoare. Eroul din *Sfîrșitul Sodomei (Sodoms Ende)*, un pictor de talent, în perioada cînd începea să dobîndească notorietate, devine prada unei cochete. Magda, eroina din *Patria (Heimat)*, înfruntînd disciplina morală și socială dinlăuntrul familiei sale, pleacă răzvrătită în aventura vieții. Un timp, avea să îndure mizeria ; pînă în cele din urmă, însă, va izbuti să devină o cîntăreață celebră. Revine după multă vreme în casa părintească pe care o părăsise, dar nu pentru a rămîne aici, nici pentru a o sfida, nici pentru a da curs vreunei ispășiri, ci sub impulsul unei curiozități infernale, purtînd în ea semne ale unei fatalități de neînțeles. Autorul adresează societății rechizitorii, îi denunță cu necruțare viciile, dar nu cu patetism, nici cu dorința de a obține din partea acesteia acte sau măcar promisiuni de reculegere, ci mai degrabă cu o notă de scepticism sau de indiferență filosofică.

Către sfîrșitul activității sale de dramaturg, Sudermann a dat la iveală și o tragedie cu înfățișare și indicii de mister modernizat : *Johannes*. Pe scenă, era greu ca o asemenea piesă să reușească. Ideea, însă, venea cu ceva nou, atît ca formă și ca realizare dramatică, deopotrivă și ca deschidere în sistemul de gîndire al autorului. Personajul biblic — Ioan Botezătorul — simbolizează drama spirituală și morală a precursorului. Pe de o parte, credincios unor table vechi de valori, acesta e ținut să denunțe viciile lumii actuale, invocînd totodată apariția unui salvator cu misiune regeneratoare ; pe de altă parte, e ținut ca în această lume cu stigmate să descopere intuiții inovatoare și laturi sau potențialități virtuoase, acelea asupra

cărora să se poată concentra cu folos lucrarea providențială a salvatorului. Față de dramele sale din trecut, în genere sumbre și oarecum deconcertante, în această dramă din urmă autorul venea cu o geană de lumină, cu o presimțire de împăcare.

Dar chintesența teatrului naturalist german se leagă de alt nume: Gerhart Hauptmann (1862—1946). Opera lui, privită dinafară, are înfățișare compozită. Găsim în ea aspecte variate: dramă de observație, piese cu teză, comedie, povestire dialogată, legendă, totul într-o alternare oarecum arbitrară de coborîri dure în realitate și urcări ideale în sfere de vis și transfigurare. Există totuși în ea și o unitate, în orice caz o convergență. Și anume: aceea care se propagă din firea filantropică și generoasă a scriitorului, din pasiunea lui umanitară. Ne va comunica marea lui idee prin intermediul unuia dintre personajele sale: «Atîta vreme cît vor fi în lume mizerii, fie chiar cîteva, ar fi o crimă să nu întreprindem fără întîrziere tot ce ne stă în putință pentru a le combate».

Îl simțim pe autor făcînd parte dintr-o familie de spirite în care am avea de numărat pe Zola, Ibsen, Strindberg și Nietzsche. Este de discutat dacă a fost sau nu un om de teatru în toată puterea cuvîntului. Se preocupă relativ puțin de ceea ce s-ar lega de condițiile propriu-zise ale faptului dramatic și ale teatralității. Acordă prioritate tezei și demonstrației putînd să se propage prin mijlocirea scenei. Asimilează funcțiile acesteia cu acelea ale unui loc de experimentare — laborator, clinică ș.a. — în care ar putea să fie puse, dezbătute și studiate probleme etice și psihologice de patologie individuală sau socială.

Inainte de răsăritul soarelui (Vor Sonnenaufgang), prima dramă socială a scriitorului, ne introduce într-o familie cu ereditate alcoolică. În *Sărbătoarea păcii (Das Friedensfenst)* facem cunoștință cu personaje în care dezechilibrul sufletesc izvorăște din niște tare adînci, ireversibile : tatăl are pasiunea tiranică de a comanda, mama și fiica resimt tot timpul o nervozitate bolnăvicioasă, un fiu este cinic. *Suflete solitare (Einsame Menschen)* ne înfățișează două cugete instruite, fiecare în felul lui capabil de creație, dar în perpetuă și destrămantă angoasă, unul prin prezumția lui excesivă, intolerantă, celălalt prin neîncredere în sine și în rostul operei sale. *Florian Geyer*, fragment de epopee țărănească, unde eroul-țăran apare alături de cavalerul Goetz von Berlichingen, reactualizează oarecum accente din perioada Sturm und Drang. Procesul social, aici, rămîne în subsidiar ; paralel cu acțiunea dramatică, autorul a avut în vedere lecția de istorie a patriei ca și o pledoarie de filosofie socială. O trăsătură aparte, în peisajul general al creației lui Hauptmann, ni se înfățișează și în poemul dramatic *Clopotul scufundat (Die versunkene Glocke)*. Fabula poemului — amestec de situații reale cu închipuiri de ordin mistic — reflectă o perioadă de conflict intim în conștiința scriitorului, în speță de oscilație între atracția sa spre păgînism și anume implicații de simțire creștină a existenței.

Capodopera lui Hauptmann, totodată și drama care l-a consacrat ca scriitor naturalist, este *Țesătorii (Die Weber)*. Datează din anul 1892. I-am putea găsi asemănare — ca problemă de viață a proletariatului, ca zugrăvire a unor situații de foame și de mizerie, ca semnal de alarmă adresat conștiinței politice și sociale de pretutindeni, ca descriere a unor scene de

masă, ca mesaj umanitar, ca anunţare a unui spirit revoluţionar, ca dezvăluire a unor situaţii legate de mentalitatea şi egoismul lumii capitaliste — cu romanul *Germinal* al lui E. Zola.

În teatrul lui Hauptmann, incontestabil, stăruiesc destule trăsături de tendinţă pesimistă. Eroii săi, aproape de regulă, sînt victime ale societăţii, ale instituţiilor existente, nu mai puţin şi ale lor înşişi, fie din slăbiciuni pe care totuşi le-ar putea stăpîni, fie prin tare congenitale, dincolo de puterea lor de prevenire ori de responsabilitate. Fac parte dintr-o lume cu sechele ireductibile, în care eşecul pluteşte în aer ca o permanentă ameninţare, adeseori singura ieşire posibilă din atîtea zdruncinări rămînînd moartea. Un punct, totuşi, este cîştigat. Prin masa lui compactă de umbre, în acest teatru se strecoară din cînd în cînd şi o rază de lumină. Contactul cu atîta zbucium şi suferinţă, oricum, creează şi un climat de umanitate pe lîngă cel de groază. Se propagă unde de simpatie ori de compasiune pentru dramele oamenilor. Situaţii îngrijorătoare ale societăţii apar necruţător, cu ameninţarea lor directă, încărcată parcă de blesteme. Asupra sufletelor se aşterne o stare vagă, decepţionistă, în care fie şi pe departe, se schiţează şi unele scrutări promiţătoare spre un tărîm de mai multă seninătate.

8. De la realism la expresionism. Strindberg. Wedekind

Mişcarea expresionistă, pe deasupra atîtor aparenţe care o deosebesc de realism, derivă totuşi din acesta, constituie o prelungire a lui aparte. Îşi are leagănul în Germania wilhelmiană, în speţă perioada 1910—1930. Trăsătura sa

dominantă este protestul, și anume un protest multiplu : împotriva confortului material dispus să alunge în umbră valorile sufletești, împotriva estetismului dulceag capabil să inspire cel mult o artă minoră, împotriva realismului burghez cu tendințele lui de suficiență și infatuare, împotriva scientismului cu prea marea siguranță în cuceririle lui, împotriva simbolismului cu aplecarea acestuia spre situații fluidice ori evadări absurde din realitate. În ansamblu, acestea însemnau acte spirituale de denunțare îndreptate împotriva unei lumi artificiale, muncite de vanități și orgolii naționale ; în cazul Germaniei, împotriva mentalității dominate de prusianism, împingînd la războaie și gata să transforme cuceririle științei în instrumente de putere și distrugere.

Teza expresionistă, în mare măsură, avea să fie o teză de exacerbări. Fațada logicii și a tehnicii trebuie dărîmată ; acesteia, expresionismul înțelegea să-i opună o exaltare a personalității, suflete golite de prejudecăți, convenții și cenzuri sociale, porniri din străfunduri păstrînd eventual în ele parfumul și prospețimea ingenuă a primitivității. Nu avem de-a face cu o concepție clară, ci mai degrabă cu una ambiguă, amestec de observație realistă și tendință profetică, de laicism și religiozitate, de negări ale lumii actuale și visări spre una regenerată din punct de vedere spiritual.

Primul război mondial a canalizat efervescența expresionistă în direcții diferite : o direcție mistică (Kafka ș.a.), o direcție politico-socială (denunțarea războiului, a capitalismului, a filistinismului burghez), o direcție de tip nihilist gata să exalte cultul forței primare, pînă la un punct și o direcție nazistă. Nu ne aflăm, deci, în fața unei doctrine unitare ; avem de-a face mai mult cu o stare de spirit, caracte-

ristică prin atitudini de frondă intelectuală, prin căutări pasionate într-o perioadă zguduită de seisme ale istoriei și ale moralei, prin anume afinități cu îndemnuri tulburi ori misterioase venite din adîncimi inconștiente.

Teatrul expresionist nu disprețuiește realitatea ; cere însă ca în redarea ei să apară și un element suprareal, purtînd în el un îndemn misterios al subconștientului, capabil să sensibilizeze obiectivitatea, să facă din aceasta și altceva decît transpunere pasivă și implicit sursă de inferioritate artistică.

Piesele lui Georg Kaiser (1878—1945) se ridică împotriva militarismului, condamnă spiritul afacerist și idolatria banului, constată discrepanța tragică pe care societatea modernă o lasă să se deschidă între păturile avute și cele sărace. Ernst Toller (1893—1939), de asemenea, înfierează războaiele, denunță efectele distrugătoare ale acestora pe plan moral, manifestă patos revoluționar, sprijină lupta proletariatului, ne face să resimțim drama sufletească a soldatului care întors de pe front găsește dezmățul moral al multora din cei rămași acasă.

Adevăratul deschizător de drumuri, în direcția teatrului expresionist, a fost suedezul John August Strindberg[1]. Rareori, poate fi un autor dramatic mai greu de caracterizat.

---

[1] A trăit între anii 1849—1912. Tatăl avea proveniență burgheză ; mama fusese slujnică într-un han. Percepe cu precocitate contrastul dintre clasele de jos și cele pretins superioare. Adolescența i-a fost marcată prin crize morale și religioase. Încă de tînăr, a resimțit revoltă față de tatăl său și față de duhovnicul familiei. La Upsala, nu s-a adaptat studiilor universitare. Pînă a-și găsi vocația scriitoricească a trecut prin diferite încercări profesionale : profesor, actor, veleități de a deveni medic. L-au ajutat spiritualmente lecturi din Kierkegaard, Schiller, Byron,

Expresionismul, într-adevăr, îl numără printre spiritele sale tutelare ; însă, nu mai puţin, în teatrul său găsim şi trăsături romantice, realiste, naturaliste, simboliste, unele din acestea inspirate de situaţii din societatea contemporană, altele din frămîntările lui intime. S-a şi spus, dealtminteri, despre scrierile sale, că multe din acestea ar putea să fie considerate drept o lungă autobiografie.

Ca şi Ibsen în Norvegia, ca şi Brandes în Danemarca, oarecum ca şi Nietzsche în Germania, Strindberg, şi el, şi-a impus să cunoască viaţa intelectuală a marilor capitale europene, să se pătrundă de mutaţiile spirituale în curs de constituire în mentalitatea vremii, să revină apoi în patria natală, dar nu cu elanuri regeneratoare, ci mai degrabă cu dezamăgiri profunde, îndemnîndu-l spre scepticism şi resemnare. Se proclamă ateu, dar continuă să se preocupe de probleme religioase. Crede în progresul ştiinţei, pare pătruns de filosofia lui Darwin, Stuart Mill şi Spencer, dar continuă să păstreze unde mistice în simţirea sa profundă. S-ar vrea apărătorul dîrz al unor pături strivite moralmente de criteriile de viaţă şi instituţiile unei societăţi conformiste ; totuşi, între drepturile colectivităţii ca atare şi ale individualităţii, principala opţiune tinde spre acestea din urmă.

Nietzsche, Zola, neurologul Charcot. A frecventat medii actoriceşti. A avut trei căsnicii, toate sfîrşindu-se cu despărţiri dramatice. În genere o viaţă nestatornică, încărcată de incertitudini, manii şi nevroze. Opiniile sale se înscriu pe un grafic schimbător, adesea deconcertant. A cunoscut treceri prin radicalism, ateism, pozitivism, zdruncinări mentale alternînd cu perioade de vindecare.

În 1907 şi-a creat un teatru al său, «Intima Teater», după metodele iniţiate de marele regizor Max Reinhardt la «Kleines Theater» şi «Kammerspielhaus».

Teatrul lui Strindberg s-a desfășurat în direcții diferite: teatru istoric (*Mäster Olaf, Gustav Vasa, Erik XIV*), drame realiste cu fond mistic (*Paști*), drame realiste de concentrare psihologică (*Dansul morții — Dödsdansen*), drame de cameră (*Sonata spectrelor — Spöksonaten*), drame simboliste (*Spre Damasc — Till Damaskus*), drame filosofice (*Delict și delict*). Unele din acestea au fost scrise în perioade compacte de creație, dedicate exclusiv teatrului; altele, însă, în alternanță cu romanele și operele sale memorialistice. Merită să reținem că stilul său — în genere simplu, pregnant, precis — se dovedea tot atît de propriu pentru narațiunea din romane ca și pentru dialogul dramatic.

Realismul de tip expresionist din teatrul strindbergian se reliefează mai cu seamă în piesele înfățișînd tragedii ale familiei. Fondul lor autobiografic este vizibil. Misoginia scriitorului, prezentă adesea și în alte opere ale sale, atinge aici proporții paroxistice. *Tatăl (Fadren)* — de exemplu — ne înfățișează o tulburătoare dramă de familie. Soția, geloasă de dragostea pe care fiica o arată tatălui, încearcă s-o depărteze de acesta. Nu reușește; de aici, o ură și mai neîmpăcată împotriva soțului. În disperare, va recurge la o soluție infernală: strecoară în mintea soțului îndoiala că ar fi tatăl copilului. Urmează chinul intim al acestuia, pe care soția i-l întreține în mod diabolic. Incertitudinii în care se zbate, căpitanul ar prefera o mărturisire. Dar Laura refuză să i-o acorde; joacă în așa fel încît nici spectatorul nu ajunge să discearnă care este adevărul. Impasul va continua, înnebunindu-și victima și pregătindu-i atacul de apoplexie, totul într-o ambianță sufletească penibilă de spaimă, dezgust și dezo-

lare. În *Domnișoara Iulia (Fröken Julie)*, piesă de egală intensitate psihologică, străbătută deopotrivă de accente naturaliste, situația se inversează. Aici, cinismul, brutalitatea, cruzimea amorală aparțin bărbatului. Iulia, fiica unui conte, se dă sub un impuls nestăpînit valetului Jean. Cea dintîi aparține atît socialmente cît și moralmente unei categorii în proces de dizolvare ; celălalt apare ca exponență a unei pături în ridicare, deocamdată mult prea angajat în partea practică a procesului pentru a se împiedica de criterii sau scrupule morale. *Dansul morții* — despre care s-a spus că ar fi cea mai autobiografică piesă strindbergiană — reaprinde sentimentul misogin din cugetul scriitorului, într-o perioadă de viață cînd se părea că pornirea începuse să se stingă. Conflictul conjugal este înfățișat aici cu necruțare ; soțul și soția sînt condamnați să conviețuiască, fără posibilitate de ieșire sau de salvare, într-un chin permanent, ca într-o anticipare terestră a infernului.

Teatrul lui Strindberg, în atîtea privințe, poate să pară sfîșietor. Ne referim, anume, la partea din acest teatru cu implicații naturaliste și expresioniste. Criza morală din cugetele indivizilor se continuă cu una egală din cugetul societății moderne. S-ar spune că pentru toate acestea, deopotrivă, ceea ce contează în primul rînd este forța, puterea de a răspunde la violență prin violență, apărarea prin ură, dispreț și curajul de a aplica lovituri. Cît despre ideea refugierii în misticism religios din dramele sale simboliste, rămîne de văzut dacă această refugiere poate fi luată drept soluție salutară sau drept încă o formă de abdicare.

E necesar, totuși, să nu devenim tributari exclusivi acestei interpretări. Într-adevăr,

Strindberg pune violență și pasiune subiectivă în felul cum condamnă suferința umană pe pămînt ca și în refugiul său mistic în ipostaze supraumane. Există însă în dramaturgia lui și aspecte care țin de psihologia noastră comună. Notăm, anume, întrepătrunderile morale și spirituale între planurile visării și acelea ale realității, ca și capacitatea trecutului și a viitorului de a coexista în stări sufletești ale prezentului. Aceasta și explică, dealtminteri, ecoul pe care dramaturgia strindbergiană l-a produs în teatrul universal, de la expresioniștii germani pînă la Pirandello și O'Neill.

În plină mișcare dramatică de concepție expresionistă trebuie să situăm pe scriitorul german Frank Wedekind (1864—1918). Viața și opera lui dramatică se conjugă în mod strîns. În existența scriitorului apar și multe lucruri clare, și multe enigmatice. Această existență ne oferă un peisaj uman puțin obișnuit: actor, autor, regizor, recitator, cîntăreț de cabaret, administrator de circ, gazetar, autor de pamflete, șef de serviciu într-o întreprindere de reclamă comercială, călător zbuciumat în diferite țări și centre europene. Ipostaze bizare, dar în fond închegînd o convergență, într-o epocă încărcată de nevroze, în ambianța morală a unui cuget străbătut patetic de întrebări și fronde.

Opera lui Wedekind reprezintă un proces sesizant adresat societății germane wilhelmiene în preziua primului război mondial. Sîntem puși în fața unei concepții îndrăznețe despre om. Dramaturgul acordă acestuia dreptul de expansiune liberă a puterilor lui de viață. E stăpînit de convingerea că în subconștientul instinctual pulsează latențe surde dotate cu putere creatoare. Manifestă curajul de a privi problemele

umanităţii dincolo de prejudecăţi şi criterii filistine. Afirmă cu putere că sistemele de educaţie trebuiesc revizuite. Preconizează instituirea de raporturi noi între viaţă şi morală, de natură să elimine conformismele existente şi să evite constituirea altora. Acordă o largă înţelegere sufletului adolescent, cîteodată pînă la a-i lăsa libertăţi de tip anarhic. Pledează pentru emanciparea femeii, în genere cu argumente naturaliste capabile să pună în umbră pe cele de esenţă psihologică sau socială.

Ne reţine atenţia, cu deosebire, trilogia : *Lulu, Spiritul pămîntului (Erdgeist), Cutia Pandorei (Die Büchse der Pandore.)* Lulu provine dintr-un mediu de jos. Schwartz, soţul bătrîn, este prin întreaga lui ţinută respectabil. Soţia îl înşeală cu un pictor. Schwartz va fi victima unui atac de apoplexie. Lulu devine soţia pictorului. Schön, amantul de inimă, dezvăluie faptul noului soţ. Acesta se sinucide. Între timp, intervine şi legătura cu un aristocrat. Lulu îi cere lui Schön s-o ia în căsătorie ; dezgustat, se sinucide şi acesta. Lulu este condamnată judiciar la închisoare. Este eliberată prin graţia contesei Geschwitz. Curînd, însă, va eşua într-un mediu interlop. Vor urma prostituarea şi mizeria, pentru ca în cele din urmă să intre sub stăpînirea lui Jack Spintecătorul, celebrul asasin.

Se succed, în serie, scene de oroare. Autorul cultivă — cîteodată în chip straniu — gustul pentru echivoc. Interesul său principal se îndreaptă spre personaje din marginea societăţii, uneori într-adevăr cu intenţii denunţătoare faţă de societatea care face posibile asemenea situaţii, alteori însă denotînd o aplecare aparte a scriitorului, desigur o aplecare cu rădăcini

temperamentale, pentru situaţii de patologie psihologică şi de aberaţie morală.

În unele tabere s-a spus că teatrul lui Wedekind ar fi un teatru imoral ; altele, însă, îl privesc ca pe un teatru al curajului, prefigurînd aspecte şi înţelesuri din teatrul contemporan al absurdului şi al alienării.

Capitolul al XX-lea

TEATRUL CONTEMPORAN

1. Tendinţe în curs

Aproape peste tot în Europa, în ultimele două decade ale secolului al XIX-lea, mişcarea naturalistă se apropia de sfîrşit. În parte, acest declin se producea în mod firesc, prin ajungerea curentului la capătul puterilor sale interioare; nu mai puţin, însă, el ceda şi sub presiunea unor tendinţe, influenţe şi şcoli contrarii, toate acestea şi ca reacţiune împotriva felului prea crud ori prea brutal de a înfăţişa realitatea, şi ca pledoarie estetică pentru mai mult climat poetic în literatură. Acea încredere absolută în cunoaşterea ştiinţifică şi raţională, din epoca în care realismul şi prelungirea lui naturalistă îşi afirmaseră suveranitatea, începea să întîmpine rezerve şi chiar obiecţii, considerîndu-se că sînt şi alte unghiuri sub care trebuie integrată realitatea, mai cu seamă în domeniile vieţii psihologice. Există anume şi un tărîm al inaccesibilului, privind fie lumea interioară, fie cea exterioară, pe care nu avem dreptul să-l ignorăm, fără ca prin aceasta atîtea valori din inefabilul vieţii sufleteşti şi morale să nu

ne rămînă străine. Intuiția, sentimentul, puterile nevăzute ale subconștientului, neliniștea scrutătoare — iată o seamă de orizonturi și implicații ale fenomenului literar, peste care realismul de tip naturalist, fără a le disprețui ori a le elimina propriu-zis, le lăsa totuși să vegeteze în umbră.

Aceste tendințe își vor face drum și în creația dramatică, dar nu atît în teatrele de tradiție și de popularitate — acel public de mijloc care găsise în piesele realiste corespondențe puternice cu problemele sale de viață continuă să le rămînă credincios — ci mai ales în teatre experimentale, în teatre de avangardă, în teatre de inițiativă particulară, unele din acestea putînd să pară mai mult manifestări de cenacluri literare și artistice decît instituții dramatice propriu-zise.

2. Teatrul simbolist. Maeterlinck

Mișcarea simbolistă s-a făcut simțită și în teatru ; bineînțeles, nu cu amploarea, reliefurile și reușitele din poezie, dar oricum cu intenții, inițiative și realizări de care atît istoria literară cît și viața dramatică trebuie să țină seama.

Franța, prin excelență, a dat semnalul acestui proces. Într-un manifest din 1890, poetul Paul Fort, pe atunci încă pe băncile colegiului, avea să pledeze pentru un teatru de artă, cu aspirații ideale, în genere de viziune și factură simbolistă. «Théâtre d'Art», ulterior devenit «Théâtre d'Oeuvre», preluînd acest program, a devenit în spiritul lui un cîmp de experiențe, deschizătoare de drumuri. Se readuc la lumină piese nejucate, considerate în genere ca «nereprezentabile». Sînt încurajați poeții tineri gru-

paţi în jurul revistei *Mercure de France*. Îşi fac drum noi concepţii regizorale, în special acelea tinzînd să opună spiritului de minuţie din şcoala lui Antoine o viziune de sugerare, cu accente puse pe semnificaţii mai mult decît pe descriere şi reconstituire. În special, se ia atitudine împotriva moralismului burghez din majoritatea pieselor realiste ; important — ni se spune — nu este ca reprezentarea dramatică să redea anecdota acţiunii, ci *atmosfera* în stare să reliefeze sensurile, ideea intimă şi semnificaţiile acestei acţiuni.

Axël, poemul dramatic al lui Villiers de l'Isle-Adam, a văzut o singură dată (1894) lumina rampei. O construcţie lirică, încărcată de magie şi ocultism, cu implicaţii filosofice privind iubirea, viaţa şi moartea, cu alternări de fast şi sobrietate, în genere mult prea personală şi prea speculativă pentru ca pe scenă să poată căpăta pregnanţă şi forţă comunicativă. Teatrul simbolist, însă, numără acest poem printre pietrele lui de încercare.

Mallarmé, şi el, s-a apropiat de ideea teatrului, tot aşa, nu ca traducere efectivă pe scenă, ci ca un mijloc complementar de confirmare a reflecţiilor lui generale asupra literaturii. Orice *carte* — ne spune poetul — implică în sens ideal ceva de *teatru* ; în orice *lectură*, de fapt, subzistă un *teatru imaginar*, o punere mentală în scenă. Spiritul, în manifestarea şi elaborarea lui intimă, este o sursă nesecată de teatru interior. *Cartea* şi *Teatrul*, ca forme de interpretare şi de comunicare, se pot confunda. E posibil, chiar, ca *Teatrul* să reprezinte o ţintă supremă a vieţii spirituale.

Fireşte, între speculaţiile de acest gen şi teatrul real există distanţe uriaşe. Rămîn însă interesante, şi încă într-un grad ridicat, în ce priveşte configurarea climatului de idei în care

a putut să apară și să se dezvolte un simbolism teatral. E desigur multă ceață, dar în pînza acesteia se aprind și unele lumini. Trec în umbră: acțiunea, spațiul, timpul, personajele, amestecul intențional al autorului, ideea de corespondență cu realitatea, aparența; în locul acestora, se cere teatrului să reflecteze la mai multă apropiere de inefabilul muzical, să aducă pe scenă stări pure, să pună accent pe esențe și semnificații, să ridice actul dramatic pe trepte de abstractizare și impersonalitate.

Trecem peste alte încercări — Henri de Régnier cu *Păzitoarea*, Viélé Griffin cu *Phocas grădinarul*, Verhaeren cu *Mănăstirea* și *Henry al II-lea*, André Gide cu *Saül și Regele Claudule*, Alfred Jarry cu *Ubu Rege* — pentru a ne opri la Maeterlinck[1], figură tutelară, principala personalitate reprezentativă a teatrului simbolist.

O primă serie de drame — *Principesa Maleine (La Principesse Maleine), Intrusul (L'Intrus), Orbii (Les Aveugles), Cele șapte principese (Les sept Principesses), Pélléas și Mélisande, Interior (Intérieur)* — au fost scrise către sfîrșitul secolului trecut, într-o perioadă în care prietenia lui cu poeții simboliști și cu arta acestora îi dădeau îndemnul să caute fuziuni tăcute, învăluitoare, între forma concretă a lucrurilor și ipostazierea lor abstractă. Incantații, plutiri în-

---

[1] Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlink (1862—1949) este poet flamand de expresie franceză. S-a integrat de timpuriu în mișcarea simbolistă din Franța și din patria natală. Literatura sa se înscrie într-o spiritualitate asemănătoare în bună parte cu aceea a poeților Rodenbach și Verhaeren, cu care de altminteri a fost prieten și tovarăș de năzuințe. La *Théâtre Libre*, instituție dramatică înființată de poetul simbolist Paul Fort și regizorul Lugné-Poe, piesele sale au constituit o pîrghie programatică.

tr-un vag ca de suflete în așteptare, cuvinte rostite într-o susținere lirică de propoziții cîteodată cu ceva misterios în ele; toate aceste trăsături stăruiesc contextual, se propagă cu mișcări încete, întrețin un climat de misticism poetic. Desluşim, în sublimări subtile, elemente din Shakespeare, Tolstoi și Ibsen. Poetul ni se înfățișează ca un individualist ireductibil, îndepărtîndu-se cu obstinație de convenții, de aparențe, de judecățile curente ale opiniei publice. Insistă să treacă dincolo de realitatea evidentă, într-o atracție irezistibilă spre ceea ce denumește «angoasa inteligibilului», nu mai puțin și cu o intuiție difuză a unor puteri superioare care apasă inefabil asupra vieții noastre.

În spatele acestor opțiuni, cu înfățișare liberă de reguli sau principii, subzistă totuși cîteva puncte de doctrină, în felul lor ferme și rezolutorii. Ceea ce poate emoționa cu adevărat, în fenomenul de teatru, nu este anecdota, nici spectaculozitatea exterioară, nici violența sau dramatismul situațiilor, nici gravitarea spre o teză sau alta, ci tensiunea lor intimă. În afară de dialogul obișnuit, acela pe care îl reclamă succesiunea situațiilor din acțiune, există și un dialog surd, venind din profunzimi, trebuind deci să fie ascultat cu sufletul. Tragicul nu depinde exclusiv de evenimente mari, epocale; există și un tragic făcut din realitățile simple ale vieții, un «tragic cotidian», poate cu mai multe drepturi umane și mai multă forță poetică decît celălalt. Acest tragic este atît de prezent, atît de implicat în actele noastre omenești, încît poate căpăta personificări ca acelea ale Destinului din concepția clasică. E lipsit de gesturi mari, răsunătoare. Nota lui de sublim se țese din unde misterioase, întreținînd în suflete un sentiment de *angoasă*, o presimțire a

morţii. Teatrul capabil să ne sugereze această angoasă trebuie să fie cu precădere un teatru *static*, în care tăcerile să poată avea tot atîta preţ ca şi cuvintele.

Încercarea este interesantă. Sub raport poetic, a marcat o deschidere semnificativă. Pe scenă, însă, cariera ei s-a frînt repede. Ne putem explica faptul cu uşurinţă : mulţimea de preţiozităţi — cu artificii, cu chei simbolice, cu plutiri vagi între realitate şi fantezie, cu un lirism plecînd adesea mai mult din ipostazieri speculative decît din inimă — reprezintă trăsături care se pot adresa lecturii meditative, nu în aceeaşi măsură şi transpunerii scenice.

Într-o a doua serie de opere dramatice, datînd din prima decadă a secolului nostru, avem de înregistrat : *Sora Béatrice (Soeur Béatrice), Monna Vana, Pasărea albastră (L'Oiseau bleu)*. În gîndirea lui Maeterlinck se petrecuseră între timp o seamă de modificări. În două culegeri de eseuri, *Comoara umililor (le Trésor des humbles)* şi *Înţelepciune şi Destin (la Sagesse et la Destinée)*, găsim fundamentul acestor modificări. Poetul năzuieşte şi pledează pentru o reînviere a Sufletului (*«le reveil de l'Ame»*). Consideră că în această privinţă cîţiva mistici din trecut — Novalis, Ruysbroeck, Emerson — ar trebui readuşi în actualitate. E nevoie de coborîri fecunde şi pasionate în tăcere ; nu există altă cale pentru a ne apropia de frumuseţea interioară, de viaţa profundă a sufletelor, de acea bunătate ascunsă în care adesea pulsează ceea ce este mai viu şi mai adevărat în intimitatea noastră ca făpturi sensibile. «Viaţa interioară — precizează poetul — nu începe atîta în clipa în care inteligenţa a prins să se dezvolte, cît în clipa în care sufletul devine bun.» Trebuie să resimţim prezenţa Desti-

nului, nu prin suma de fericiri sau nefericiri pe care ar putea să ne-o rezerve, ci prin îndemnul tăcut de a ne judeca pe noi înşine şi a ne apropia astfel de «voinţa secretă a vieţii».

Ca fenomen poetic, piesele lui Maeterlinck se vor dovedi deschizătoare de drumuri. Ca teatralitate, însă, ecoul lor va rămîne mai mult pe seama unor cercuri restrînse de esteţi şi rafinaţi ai fenomenului dramatic ; nota de speculativitate, dialogul filosofic, versul alb, ca şi încărcătura de idei sublimată prin stăruirea în metaforă nu erau de natură să cîştige adeziunea spontană a spectatorului obişnuit.

Pe un alt meridian spiritual, dar cu semnificaţii asemănătoare, ar putea să fie revendicat pentru teatrul simbolist şi Hugo von Hofmanstahl (1874—1929), poetul austriac după tată, italian după mamă, legat prin strînsă prietenie de simbolistul german Stefan George, avînd ca patrii sufleteşti, deopotrivă, Veneţia şi Florenţa Renaşterii, Spania lui Calderón, Franţa clasică şi Germania barocă.

Primele încercări nu au fost piese propriu-zise, ci «studii» sau «fragmente» dramatice. *Ieri (Gestern)* venea cu un accent de provocare : amintirea — pădure moartă, fapt putînd să aducă sterilitatea minţii şi a voinţei — trebuie strivită cu violenţă. *Moartea lui Tizian (Der Tod des Tizian)* punea în paralelă pe artistul vizionar, căruia întreaga fire este dispusă să i se deschidă şi să-i dezvăluie tainele ei, cu omul obişnuit, opac în faţa existenţei, cu simţurile ca în stare de amorţire.

Într-o fază de creaţie următoare, a resimţit două influenţe : a tragicilor greci şi a poeţilor elisabetani. Electra poetului austriac, spre deosebire de imaginea clasică, nu va supravieţui răzbunării pe care a dorit-o cu atîta hotărîre,

ci se va prăbuşi și ea, zguduită de oroare, îndată după căderea Clitemnestrei (*Electra*). Oedip este văzut prin prismă renascentistă, drept un cavaler căruia divinitatea i-a încredințat misiunea de a stabili o nouă ordine pe pămînt *Oedip şi Sfinxul (Odipus und die Sphinx)*, *Veneția salvată (Dar geretete Venedig)*, cu subiect împrumutat de la englezul Otway, încearcă să readucă ideea antică de destin, într-o succesiune de crime și trădări cu localizare istorică.

În cea mai caracteristică dintre operele sale dramatice, *Jedermann* (1911), poetul reia cunoscuta parabolă evanghelică, dar nu cu intensitate religioasă, nici în stil de mister medieval, ca în atîtea din transpunerile ei anterioare, ci într-o viziune modernă, oarecum influențată de atmosfera epicureană din Viena epocii. *Marele teatru al lumii din Salzburg (Das Salzburger grosse Weltheater*, 1922), de fapt piesa cea mai enigmatică a scriitorului, este de inspirație calderoniană. Într-o ambianță ca de mister și moralitate medievală (stil hieratic, personificări simbolizante, intenții de filosofie practică), se crede și cu raportări transparente la forme și ideologii politice contemporane, se dezvoltă o idee edificatoare : ceea ce ne poate arăta sensul vieții nu este posesiunea sau bogăția, ci puterea de a reflecta cu înțelepciune și seninătate pe deasupra acestora.

Dramaturgia lui Hofmannstahl, conformată în genere sub dispoziții simboliste, încearcă să arunce punți între realitate și visare, între evidență și sugerare, între bucuria vieții prezente și nostalgia uneia transcendente, între adolescență și bătrînețe, între ceea ce putem vedea efectiv cu ochii și ceea ce rămîne cu transparențe delicate într-o sferă de tăceri și înfiorări aproape insesizabile.

Preocuparea pentru un teatru mai aplecat spre stil și poezie s-a făcut simțită și în lumea britanică. Principalii reprezentanți sînt trei irlandezi : William Butler Yeats (1865—1939), John Millington Synge (1871—1909) și Sean O'Cassey (n. 1884).

În 1899, din inițiativa unui grup de irlandezi patrioți, aspirînd la independență spirituală și la ridicarea prin cultură a țării lor natale, a luat ființă un teatru literar *(Irish Literary Theatre)*, același care în 1902 va deveni *Teatrul Național* iar în 1904 *Abbey Theatre*. Yeats și Synge, colaboratori la conducerea acestei instituții, îi vor imprima principala lui celebritate.

Piesele lui Yeats dintr-o primă perioadă de creație — *Contesa Caterina (The Countess Kathleen), Țara dorințelor inimii (The Land of Heart's Desire), Caterina la Houlihan (Kathleen in Houlihan)* ș.a. — nu se gîndesc să înfățișeze neapărat caractere, să dezvolte pe scenă evenimente, ci sînt mai mult recitative, în care grija pentru simbol și stilizare se află în frunte. Cele dintr-o perioadă următoare — *Patru piese pentru dansatori (Four Plays for Dancers)* ș.a. — prezintă unele înrudiri cu *nô*-urile japoneze, se resimt de o nouă orientare a poetului spre supranatural și inefabil, încarcă aproape fiecare cuvînt cu sensuri secrete, lăsînd ca asupra întregii realizări să plutească o atmosferă de incantație muzicală.

Synge, de asemenea, a contribuit la celebritatea lui *Abbey Theatre*. În piese ca *Mergere spre mare (Riders to the Sea)* sau *Deidra, ființă a durerii (Deidre of the Sorrows)*, Synge se afirmă ca poet tragic în toată puterea cuvîntului ; în altele — *În umbra surpăturii (The Shadow of the Glen), Fîntîna Sfinților (The Well of the Saints), Măscăriciul lumii occidentale*

(The Playboy of the Western World) — tragicul şi comicul se împletesc tot timpul. Ceea ce îl interesează pe autor este să evadeze din realitate într-o lume de vise şi fatalităţi, să descopere atît în indivizi cît şi în evenimente laturi nebănuite, să aştearnă punţi între adevăr şi legendă, să stabilească legături între fantastic şi faptul concret, să atribuie tot atîta forţă dramatică poeziei ca şi acţiunii, să convertească în forme stilizate o anume aplecare spre bizar şi picaresc, să creeze comunicări intime între vorbirea populară irlandeză şi rafinamentele poeziei culte, să propage o atmosferă în care sentimentele să dobîndească relief, expresie, calitate incantatorie.

O'Cassey şi-a început cariera dramatică la *Abbey Theatre*, avînd ca mentor pe Yeats. În ambianţa de aici, temperamentul său combativ şi generos, ca şi nevoia sa de a da sentimentului de revoltă elocinţă dramatică, au găsit cîmp larg de manifestare. Din această perioadă datează piesele scriitorului în care ni se înfăţişează aspecte ale războiului civil şi ale vieţii mizerabile din unele cartiere ale Dublinului : *Umbra unui franctiror (The Shadow of a Gunman), Junona şi păunul (Juno and the Paycock), Plugul şi stelele (The Plough and the Stars)* ş. a.

După ruptura cu Yeats, autorul s-a orientat spre un teatru experimental, cu deschideri şi îndrăzneli neaşteptate, de felul celor din *În dosul zăbrelelor (Within the Gates*, 1934), denunţînd în genere ororile războiului. Resimţim o atracţie a scriitorului spre maniera expresionistă, aceasta într-o anume măsură ca urmare a influenţei pe care Strindberg, în parte şi O'Neill, începuseră s-o aibă asupra teatrului britanic.

3. Teatrul poetic

Denumirea de «teatru poetic» este sugestivă, nu însă și tot pe atîta de definitorie. Materia pe care încearcă s-o cuprindă plutește într-un climat de ambiguități în care pot încăpea numeroase direcții de gîndire dramatică, de la simbolism și pînă la teatrul de idei, de la forme clasicizante pînă la rupturi și inițiative de avangardă. Cît despre numele reprezentative, ceea ce am putea spune deocamdată este că majoritatea acestora, ca și în simbolism, nu au venit în teatru de la început, ci mai tîrziu, în plină maturitate literară, cu sentimentul că forma dramatică ar putea să le fie mai aproape, deținînd mai multă forță comunicativă pentru universul lor poetic. Pe toți aceștia, regulile și practicile tradiționale ale construcției dramatice îi interesează doar puțin, cîteodată chiar deloc. Nu se gîndesc efectiv să imprime creației lor în formă dramatică și virtuți teatrale, paralel cu cele de ordin literar și poetic ; adoptarea în teatru s-a făcut, nu atît printr-o orientare sau voință expresă a poeților, cît mai mult prin inițiative ținînd de viziunea școlilor noi de regie.

Prin ce, anume, se manifestă în mod specific teatrul poetic ? Un loc de preeminență, substituindu-i-se oarecum psihologicului din teatrul clasic ori din teatrul realist, este acordat limbajului. Acesta, din mijloc ca în trecut, devine scop. A u d i b e r t i[1], de exemplu, con-

---

[1] Poet, romancier, dramaturg. A trăit între anii 1899—1965. I s-au jucat pe scenă, cu succese discutabile, douăzeci de piese. În piesele *Fecioara, Gazda (La logeuse), Efectul Glapion (L'Effet Glapion)* ș.a., temele istorice sînt doar pretexte ; pentru a pune în lumină primordialitatea cuvîntului, autorul înțelegea ca în ochii spectatorilor să micșoreze prin bagatelizare importanța acțiunii.

sideră că personajele, în ultimă instanță, nu sînt altceva decît făpturi ale limbajului. Cuvîntul — ni se spune mai departe — nu ar avea de dat socoteală nici logicii, nici altei instanțe, ci doar lui însuși. Ghelderode[1] — pe de o parte prin felul cum își populează teatrul cu apariții magice (spectre, voci, măști, forme stranii, morminte, semne sacrale, apariții luciferice ș.a.), pe de altă parte prin culoarea flamandă pe care o așterne asupra tuturor operelor sale — încearcă să imprime un limbaj cu ton de strigăt, de violență, de împingere a lucrurilor parcă și dincolo de limita admisibilității. Pichette[2] — într-o viziune care îl apropie și de romantici, și de suprarealiști — se ridică împotriva prozodiei și a ritmurilor savante, susținînd că acestea pot mai degrabă să limiteze calitatea incantatorie a cuvîntului decît s-o susțină. Prin ce altceva s-ar putea reda mai bine angoasa care muncește conștiința unei generații — se întreabă poetul — decît prin rupturi operate între cuvinte? Vauthier[3], în rînd cu atîția dintre contemporanii

---

[1] M. de Ghelderode (1898—1962), scriitor belgian de expresie franceză. Cităm, ca mai caracteristice, piesele: *Moartea privește la fereastră* (piesă de debut, inspirație expresionistă), *Moartea doctorului Faust, Christofor Columb, Hop! Signor.* Salută puterea demonului, considerînd că principala operă a acestuia este omul. Rămîne de văzut dacă această idee pornea dintr-un suflet de inițiat sau mai degrabă dintr-un cuget sceptic.

[2] H. Pichette (născut în 1923) este autorul pieselor *Les Epiphanies* și *Nucléa.* Deși puse în scenă de Vilar și bucurîndu-se de interpretarea lui Gérard Philipe, se numără printre eșecurile de la Théâtre National Populaire.

[3] J. Vauthier (născut în 1910) s-a făcut cunoscut prin *Căpitanul Bada* și *Personajul combatant (Le Personnage combattant),* aceasta din urmă pusă în scenă de J.-L. Barrault.

săi, consideră şi el că la nivelul cuvintelor şi al frazelor pasiunile şi situaţiile omeneşti pot căpăta expresia potrivită. Dar, la acest poet, cuvîntul nu va mai fi strigăt, ci disciplinare muzicală, nu mai puţin şi una vizuală, concretizabilă în forma dansului. Poetul aspiră spre un «teatru total», în care cuvîntul hotărîtor ar trebui să revină cuvîntului, cu bogăţia acestuia de mişcări, modulaţii şi semnificaţii posibile.

Mai presus de orice, teatrul poetic contemporan se leagă de numele lui Paul Claudel[1]. Începînd din 1889 cu *Cap de aur (Tête d'or)*, culminînd în 1924 cu *Pantoful de mătase (Le soulier de Satin)* şi încheiat în 1942 cu *Istoria lui Tobia şi a Sarei (L'Histoire de Tobie et de Sare)*, timp de peste cinci decenii, a dat la iveală o imensă operă de teatru, despre care nu am putea spune că în contextul spiritual al vremii se numără printre principalele cuceriri literare ale epocii contemporane.

Claudel, năzuind spre un teatru poetic integral, avînd totodată sentimentul că prozodia clasică şi canoanele ei consacrate nu ar fi putut să-i împlinească această aspiraţie, s-a preocupat înainte de orice să-şi constituie o formă poetică adecvată inspiraţiei sale. S-a oprit

---

[1] A trăit între anii 1868—1955. Prima revelaţie poetică a avut-o în 1886, descoperind pe Rimbaud. Din acelaşi an, în urma unui proces sufletesc de forma iluminării, datează şi conversiunea lui la un catolicism fervent. Timp de multe decenii, a desfăşurat o carieră diplomatică strălucită, aceasta îngăduindu-i să cunoască lumea, să pătrundă înţelesuri universale ale istoriei, să facă distincţii profunde între diferitele tipuri de culturi, să reflecteze la căile prin care s-ar putea produce o unitate spirituală a umanităţii, să includă în creaţia sa poetică şi viziuni de filosof al culturii, să reflecteze la marile probleme de viaţă ce se pun spiritului european.

la celebrul său verset, sinteză de colorit biblic, de reminiscențe din Rimbaud, de supleți ritmice vecine cu cele din versul eschilian, cu amestecuri inefabile de vers și proză ca în textul shakespearian, totul în așa fel alcătuit încît unitatea prozodică obținută, cu alternarea ei de versuri lungi și versuri scurte, să corespundă cu pulsațiile și aspirațiile vieții [1].

Întreaga operă claudeliană — poeme, eseuri, drame — ne înfățișează o fuziune subtilă, de realism terestru și realitate transfigurată. Pe de o parte, sîntem aduși în viața cotidiană, cu datele ei simple, curente, cu oameni obișnuiți, cu scene elementare de familie, cu detalii luate din lumea meșteșugarilor, cu imagini campestre, cîteodată chiar cu truculențe scoase din greul muncii ori asprimile împrejurărilor zilnice ; pe de altă parte, poetul își situează personajele — aceste «biete creaturi umane» — în conjuncturi sufletești și morale în care o putere superioară, dinafară, solicită ceea ce poate fi mai înalt, mai generos și mai nebănuit în ele. Totul plutește într-o atmosferă de credință și de iubire. Auzim parcă un mesaj de bucurie, izvorînd dintr-o împăcare ce ni se anunță în mod promițător între puterea creatoare și elementele lumii create. Fiecăruia dintre noi i s-a încredințat un instrument — orgă, flaut sau cimbal — prin care poate participa la simfonia vieții ; să ne executăm deci partitura cu fericire, fiecare la locul său și cu mijloacele

---

[1] Poetul, în *La Ville*, ne dă însuși definiția acestui verset :

«J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
Et je la définissais dans le secret de mon coeur cette fonction double et réciproque
Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration
Une parole intelligible.»

sale fireşti. Sîntem interesanţi, figurăm pe scara spirituală a existenţei, nu prin simplul fapt că existăm, ci prin scopul pe care ni-l propunem, deopotrivă şi prin felul cum muncim pentru realizarea lui.

Într-adevăr, Claudel era un catolic fervent. Părţi întinse din opera sa denotă inspiraţie religioasă şi sînt pătrunse de spirit tomist. Am greşi, însă, dacă în *halo*-ul de misticism al acestei opere nu am recunoaşte şi tot atîtea trăsături robuste, active, reieşite din cugetul unui artist cu un sentiment profund al pămîntului, cunoscător al oamenilor şi al lumii, îndrăgostit de ideea muncii, păstrător de tradiţii, şi aceasta nu în sens contemplativ, ci dimpotrivă ca îndemn moral pentru cucerirea de fapte noi ale vieţii, stăpînit în sinteza tuturor acestor trăsături de o viziune umanitară a existenţei. Aproape că nu este exigenţă a spiritului şi a vieţii noastre umane, pe care dramele lui Claudel să nu ne-o înfăţişeze şi la care în felul lor să nu încerce a-i răspunde. Găsim în ele şi generozitate, dăruire sau prodigalitate, ca şi avariţie, acumulare de patrimonii, voinţă de putere.

Multe dintre personajele sale — Sygne, Violaine, Dona Prouhèze ş.a. — sînt creaturi modeste. Fiecare, însă, poartă în taina conştiinţei sale puteri şi generozităţi nebănuite. Poetul le pregăteşte şi le situează în acel moment unic de graţie, în care aceste virtualităţi ies la lumină şi se cristalizează în acte salutare de abnegaţie şi sacrificiu. Simon Agnel, salvînd-o de la crucificare pe principesa pe care tot el o trimisese în exil, renunţă la ambiţia aceea din care îşi constituise un piedestal al aventurii şi al carierii sale *(Cap de aur)*. Sygne de Coûfontaine, supunîndu-se unei voinţe dinafară şi unor interese ale comunităţii, îşi sacrifică feri-

cirea personală *(Ostatecul — L'Otage)*, Dona Prouhèze dă urmare acelei forțe tăcute care ne cheamă dincolo de noi, cerîndu-ne cu prețuri grele să ne biruim pe noi înșine ; uniunea spirituală dintre Rodrigue și Dona Prouhèze va fi posibilă prin renunțare *(Pantoful de mătase)*. Violaine își sacrifică iubirea pentru a salva astfel în Pierre de Craon pe constructorul de catedrale, simbol al creației și al misiunii cu care a fost investită mintea omenească *(Vestirea Mariei — L'Annonce faite à Marie)*. Sînt renunțări, indiferent cît de modestă ar părea acțiunea în care se petrec, capabile totuși să privească departe. Renunțăm la drepturi limitate, pentru ca în schimb să dobîndim imense posesiuni spirituale. *Supunerea* nu înseamnă numaidecît umilire, abdicare, renunțare la ceva esențial, la ceva ce ne-ar aparține sau la care am avea dreptul ; există o fericire a *supunerii*, fapt intim și act de credință prin care ajungem să simțim universul căruia îi aparținem și să înțelegem sensul datoriei noastre de viață. Fără a ne apropia de fondul ei patetic, umanitatea ar rămîne o realitate îndepărtată, spre care am privi cu ochii aproape stinși ai unor cugete străine.

Cît de justificate pot fi obiecțiile care s-au adus și continuă să se aducă teatrului claudelian ?

S-a spus că acest teatru s-ar situa prea deasupra vieții și sensibilității noastre obișnuite. Totuși, în piesele lui Claudel realul apare așa cum îl vedem ; anotimpurile ne sînt înfățișate în succesiunea lor naturală ; legile societății, ale patriei și ale familiei își continuă existența lor tradițională ; biserica rămîne legată de regulile și ceremonialurile ei vechi ; lumea în care poetul își așează acțiunile și personajele nu este o lume hieratică sau imaginară, ci

una situată între coordonate geografice și istorice precise.

S-a spus, de asemenea, că poetul nu s-ar apropia îndeajuns de cititorul său, toată opera lui semănînd cu o capelă în care se oficiază un cult doar pentru inițiați. Adevărul, aici, e tocmai contrariu. Rareori, poate, un poet s-a gîndit cu mai multă participare intimă la soarta semenilor săi, înțelegînd să le vină spiritualmente în ajutor. În ce privește *cuvîntul*, într-adevăr poetul îi dă ceva de înălțare și oficiere sacră, dar în același timp îi lasă și savoarea lui primară, gustul reavăn de pămînt pe care se dezvoltă pricepere, dăruire, muncă și înfăptuire omenească.

Firește, există și obiecții justificate. Teatrul lui Claudel, de atîtea ori, ne pune în față situații oarecum deconcertante : dialoguri ambigui, personaje ce par și dintr-o altă lume pe lîngă aceea a noastră, rafinamente și stilizări putînd să alunece cîteodată în prețiozități obscure sau obsecvioase, abateri discutabile de la sintaxa obișnuită, forme compoziționale mai greu accesibile minții comune ș.a. Toate acestea, însă, în raport cu ceea ce este viu, organic și comunicativ în operă, rămîn în umbră, alcătuiesc un capitol secundar. În plus, trebuie să admitem că fără asemenea spărturi sau ieșiri stilistice din matcă, poate că un anume tumult din simțirea și gîndirea poetului nu ni s-ar fi putut comunica cu întregul lui patetism.

J e a n G i r a u d o u x[1] se înscrie pe o linie asemănătoare de teatru poetic. Venirea lui în-

---

[1] A trăit între anii 1882—1944. Charles Andler, profesorul său la liceul Lakanal, i-a trezit interes pentru cultura germană. Studiile de la Școala Normală Superioară i-au inspirat un respect clasic pentru valorile universale și naționale ale literaturii. Paralel cu manifestarea sa literară a dezvoltat o activitate de

spre creaţia dramatică se leagă în bună parte de întîlnirea cu Jouvet, actorul-regizor. O constatare a scriitorului — «actorul nu este numai un interpret, el este şi un inspirator» — spune mult ; găsim în ea o cheie, dacă nu a tuturor, în orice caz a multora dintre ideile alcătuind în acest teatru o armătură doctrinară.

Merită, mai întîi, să trecem în revistă cîteva din aceste idei. Teatrul — în concepţia scriitorului francez — are de împlinit o misiune înaltă. Ridicîndu-se pe deasupra vulgarităţii ori a banalităţii zilnice, el trebuie să imprime în cugetele spectatorilor sentimente superioare, purificate. Transfigurarea adusă pe scenă va trebui să însemne, de fapt, o umanizare. Adesea, tocmai ieşirile din realul comun ne pot apropia mai viu şi mai autentic de sensurile profunde ale vieţii. Posibilitatea acestei transfigurări vine din noi, din fondul nostru uman ; este pe măsura puterilor noastre interioare ca făpturi sensibile, receptive de cultură şi de istorie, capabile să convertească şi să canalizeze în realizări tehnice virtuţile materiei.

Giraudoux are în vedere publicul, dar nu pentru a-l măguli procurîndu-i voluptăţi facile sau vulgare, ci pentru a-i imprima prin tensiune poetică un simţ activ al valorilor. E nevoie — declară poetul — «să restituim teatrului nobleţea sa fundamentală, eminenta sa demnitate». Pe deasupra indivizilor, spectacolul se adresează naţiunii şi în genere comunităţii

---

gazetar (în redacţia ziarului *Le Matin*) şi o activitate diplomatică (şef al serviciului de presă la Quay d'Orsay). În teatru a venit mai tîrziu, atît în urma întîlnirii cu Jouvet, cît şi dintr-o orientare intimă ca artist, aceea de a dezbate probleme ale culturii şi ale destinaţiei umane, nu însă în forme grave, ci într-o îmbinare subtilă de magie, umor, realitate şi simbolism filosofic.

umane ca atare. Trebuie să reţinem afirmaţii ca acestea : «...spectacolul este singura formă de educaţie morală sau artistică a unei naţiuni...» ; «...(spectacolul) este singurul curs seral valabil pentru adulţi şi bătrîni, singurul mijloc prin care publicul, de la cel mai umil pînă la cel mai instruit, poate fi pus în contact cu cele mai înalte conflicte». Publicul — ni se spune mai departe — este în drepturile lui cerînd să înţeleagă. Să nu-l învinovăţim dacă l-am vedea ocolind ceea ce nu pricepe sau i-ar fi greu să priceapă. Dar a pricepe nu înseamnă a lua act de nişte evenimente anecdotice, ci a *resimţi* spectacolul ca pe o solemnitate, cu implicaţii sensibile, cu înfiorări intime, cu o lume tăcută şi învăluitoare de semnificaţii. «Teatrul — declară poetul — nu este o teoremă, ci un spectacol ; nu o lecţie, ci un filtru...» Teatrul — această idee apare limpede în *l'Impromptu de Paris* — poate avea privilegiul ca în fiecare seară, atîtor spectatori, veniţi în sală iritaţi şi descumpăniţi de evenimentele zilei, să le purifice şi să le regenereze sufletele. Nu ar avea prea mult sens ca mergînd la teatru publicul să asculte ceea ce ştia mai de mult din viaţa sa cotidiană ; totul e ca aici să se simtă răscolit, să se angajeze într-o dezbatere fecundă, să perceapă cu iluminare ceva din destinaţia lui spirituală. În acest sens, Giraudoux invocă mari predecesori : »...Calderón, este umanitatea mărturisindu-şi gustul de eternitate ; Corneille, demnitatea ; Racine, slăbiciunea ; Claudel, starea de păcat şi de salvare...».

Giraudoux aspiră să salveze teatrul din constrîngerile realismului sau ale pseudorealismului. Într-o epocă în care progresele cinematografului devin atît de dominatoare, teatrul e dator să-şi apere drepturile, să dovedească mai departe puterea lui de a exista. Nimic altceva nu

i-ar asigura în continuare tradiţia şi demnitatea lui ca formă de artă şi formă de comunicare, ca revenirea la un primat al dialogului susţinut prin magia, muzica şi puterea inefabilă a limbajului. Năzuinţa spre forme pure, în stilizări poetice, nu ne poate speria ; *a fi real în ireal* — iată spre ce ar trebui să aspire adevăratul teatru. Poetul, în această străduinţă, resimte în taină o complicitate spirituală cu tragicii greci, cu Shakespeare, cu Goethe, în genere cu aceia care au adus pe scenă fantome, spirite, vrăjitoare, nu însă alunecînd pe lîngă adevăr şi umanitate, ci dimpotrivă transformînd aceste apariţii în simboluri ale destinaţiei umane. De aici, şi orientarea stilistică a poetului. Nimic nu ar fi mai nepotrivit, mai nivelator, decît ca limbajul dramatic să copieze în mod banal vorbirea zilnică. E necesar, desigur, să se ajungă la un teatru scris bine ; numai că a scrie bine pentru teatru implică date, colorituri şi structurări diferite de acelea ale scrisului literar propriu-zis.

Tematica pieselor lui Giraudoux reiterează în genere pe aceea din romanele sale. Ea manifestă dorinţa autorului de a pune viaţa umană pe planuri în care această viaţă să apară ca deţinătoare de frumuseţi şi semnificaţii inepuizabile. Privirea pe care poetul o aruncă asupra lumii este o privire de prietenie. Unei omeniri copleşite de prejudecăţi, convenţii şi constrîngeri conformiste, îi propune ca soluţie de viaţă un umanism simplu, liniştitor, macerat în adîncimile fecunde ale sufletelor. Simpatia pentru Germania — aceea care ar avea ca misiune «să schimbe fiecare mare gîndire şi fiecare mare gest în simbol sau în legendă» — se leagă în cugetul scriitorului de sentimente şi amintiri literare ; întrezărim, totuşi, şi o idee politică, năzuind spre o reconciliere posibilă

între lumea germană și cea franceză *(Siegfried și Limusinul)*. Puritatea umană a Alcmenei se dovedește mai puternică decît trufia arbitrară a lui Jupiter *(Amphitryon 38)*. Trebuie să devenim ceea ce sîntem, ceea ce putem fi, dar aceasta nu prin izolare, ci prin comuniune strînsă cu «sufletul lumii» *(Ondine)*. Fie și un fapt mic poate provoca războaie și dezastre, într-o lume care s-ar înstrăina de adevărurile și înțelesurile libertății *(Războiul Troii nu va avea loc — La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*. Trebuie să lăsăm imaginației posibilitatea de a-și întinde aripile ; această imaginație există în fiecare din noi, așteptînd s-o descoperim și să-i stimulăm cu generozitate zborul *(Electra)*.

Și în legătură cu Giraudoux, judecata comună se întreabă dacă teatrul lui va putea sau nu să înfrunte posteritatea. Poate că nu au dreptate nici opiniile care îl așează de pe acum lîngă Racine, nici acelea care formulează îndoieli sau rezerve sceptice. Acestea din urmă consideră că în teatrul lui Giraudoux există o anume paradare de ipostazieri poetice, de anacronisme, de prețiozități, de plutiri într-o ceață de real și ireal, toate interesante și sugestive ca procedeu literar, dar nu și ca putere activă de comunicare dramatică.

Oricum, o antologie de teatru — nu numai privind epoca modernă, ci creația dramatică în general — nu ar avea dreptul că treacă ușor peste o seamă de scene memorabile, atît ca idee și mesaj, cît și ca formă de exprimare poetică. Cităm dintre acestea : scena de rămas bun a personajului Siegfried-Forestier de la generalii Waldorf și Ledinger *(Siegfried)* ; discursul lui Hector adresat celor morți *(Războiul Troii)* ; dialogul dintre Electra și Egist, cu stră-

duința acestuia, la început un oportunist, de a se apropia prin ceva de măreția și demnitatea adversarei sale *(Electra)*; ș.a.

4. Eclectism poetic

Denumirea de «teatru poetic» e largă. O atribuim, în genere, formelor de teatru antirealist și mai ales antinaturalist, hotărît să readucă pe scenă magie și incantație literară, aceasta nu doar pentru delectări contemplative, ci și cu tot atîtea intenții de militantism spiritual. Ne aflăm de fapt într-un peisaj multiplu, variat, cu antene deschise în direcții diferite, reflectînd în eclectismul său ideatic și estetic stări de spirit, procese și opțiuni caracteristice ale sensibilității contemporane.

O seamă de reprezentanți ai mișcării vor veni în teatru relativ tîrziu, după ce mai întîi s-au definit cu strălucire ca romancieri, filosofi sau eseiști.

Henri de Montherlant s-a impus în teatru începînd abia din 1941. În piesele sale — *Regina moartă (La Reine morte), Malatesta, Stăpînul din Santiago (Le Maître de Santiago)* —, întocmai ca în romanele scrise anterior, vom regăsi alternări între lirism și realitate, amestecuri subtile de păgînism și catolicism, confruntări între eroism și senzualitate, totul cu presimțirea sau chiar intuiția unor valori eterne, capabile să se înalțe peste convenții și contingențe. Georges Bernanos, în *Dialogurile Carmelitelor (Les Dialogues des Carmélites)*, îmbracă în patetism catolic o lecție de filosofie morală cu înțelesuri generale : «...murim unii pentru alții și poate unii în locul altora...». Filosoful Gabriel Marcel include în opera sa dramatică

— *Grația (La Grâce), Privirea nouă (Le Regard neuf), Capela arzîndă (La Chapelle ardente)* — o sinteză de priviri metafizice cu preocupări imediate de moralist; este o încercare de-a înfățișa tragicul alienării, într-un teatru pe care îl numește «teatrul sufletelor în exil». Teatrul lui François Mauriac a fost privit mai mult ca o «tentativă», nu și ca o ancorare într-un destin dramatic propriu-zis. Transpusă pe scenă, trebuind deci să sufere constrîngerea dialogurilor și a situațiilor cerute de acțiunea dramatică, poezia din romanele sale, și anume acel climat uman stăpînit de angoase dar luminat din cînd în cînd de sclipiri celeste, nu s-a mai putut realiza în măsură egală ca în romane. Reținem, totuși, că în *Les Mal Aimés* (1945), ideea conducătoare se deslușește pătrunzător, cu putere propagatoare: «...aparținem, cu picioarele legate, unor făpturi care ne iubesc și pe care noi nu le iubim...». La Julien Green, teatrul devine «experiență». Temele tratate (în *Sud, Dușmanul, Umbra)* pun în cauză situații ambigui, deconcertante: cugete dispuse să găsească mai mult adevăr în ceea ce nu se vede decît în ceea ce se vede, salvări sufletești putînd să însemne totodată și naufragii umane, o fascinație a vieții putînd să fie totodată și oribilă, și delicioasă.

Omagiul pe care toți acești autori l-au putut aduce ideii de teatru și formei dramatice este mare. Pagina de literatură pe care au înscris-o se află în atenția culturii contemporane. Părți întinse din dezbaterea literară la care asistăm în epoca noastră, atît în ce privește conținutul tematic cît și modalitatea stilistică, se întemeiază pe aceste texte. Pe scenă, însă, ecoul produs rămîne sub semne de întrebare. Se confirmă, încă o dată, că între roman și teatru pot exista apropieri, paralelisme, căutări și expe-

rienţe comune, soluţii de întrepătrundere sau chiar de adaptări reciproce, nu însă şi identităţi propriu-zise. Înţelegem, de aceea, pentru ce dintre toţi reprezentanţii teatrului poetic contemporan doar puţini sînt aceia care vor ajunge să cucerească efectiv scena, publicul şi repertoriile vremii. Ne gîndim, anume, la aceia care, mai mult decît o artă de analize şi de speculaţii meditative, au ştiut să vadă în teatru, cu preferinţă, o artă de sinteze şi mişcare. Şi am putea să adăugăm : la aceia care nu s-au cantonat în opera lor dramatică la cîteva postulări anumite, ci au imprimat acestei opere ceva din eclectismul vieţii.

Jean Cocteau (1889—1963) se numără printre aceştia din urmă. Curba pe care a înscris-o în teatru este enormă. Privită de la distanţă, activitatea lui ca om de teatru are înfăţişare de arabesc ; există însă în ea şi elemente capabile să-i dea convergenţă, asigurîndu-i o unitate.

Cocteau s-a simţit întotdeauna poet, dar nu atît ca autor de versuri, cît ca îndrăgostit de mituri, de incantaţii, de mistere, de farmecul ascuns al vieţii. A început pe baricade ale avangardei ; cu timpul, însă, şi-a impus rigoare, exegeză, ieşire din facilitatea spumoasă şi experienţialistă. S-a îndoit de multe — de viaţă, de zei, de oameni, de logica evenimentelor — nu însă şi de vocaţia lui poetică, deopotrivă şi de forţa salutară a muncii. Arta îi părea un domeniu în care nu am avea dreptul să facem discriminări ori să stabilim ierarhii de un fel sau altul. Înţelegea să se oprească asupra fiecăreia în parte, parcă într-o străduinţă de a o sonda pînă în conţinuturile ei ultime : «Dacă scriu, scriu ; dacă desenez, desenez ; dacă aleg să mă exprim prin ecran, mă despart de teatru ; dacă merg la teatru, părăsesc filmul ; în

ce priveşte *le violon d'Ingres*, aceasta îmi va părea întotdeauna cea mai bună dintre viori...».

Să desfăşurăm, în fugă, aspecte caracteristice din filmul vocaţiei amintite. În perioada premergătoare primului război mondial : prietenie spirituală cu Apollinaire şi Diaghilev, interes pentru mişcarea cubistă, participare la agitaţia produsă în spiritele vremii de către baletul rus ; curînd după armistiţiul din 1918 : prezenţă activă în avangarda literară, critică muzicală, militare antiwagneriană, purtător de cuvînt al reformei propuse de Grupul celor şase (Milhaud, Poulenc, Honegger ş.a.) ; cu timpul : autor de scenarii pentru balet, de librete pentru opere şi oratorii, de scenarii cinematografice, chiar şi de o mică dramă pentru clovni. Paralel cu acestea, şi o creaţie dramatică propriu-zisă : piese fanteziste *(Boul pe acoperiş — Le Boeuf sur le Toit*, 1920 ; *Căsătoriţii din turnul Eiffel — Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1924) ; o încercare de reluare modernizată a lui Shakespeare *(Romeo şi Julieta*, 1926) ; încercări similare privind tragedia antică *(Orfeu*, 1927 ; *Antigona*, 1928 ; *Maşina infernală — La machine infernale*, 1935) ; o piesă cu personaj unic *(Vocea umană — La Voix humaine*, 1930) ; o dramă burgheză, cu vădite influenţe freudiene, tratînd psihanalitic un conflict familial între generaţii *(Părinţii teribili — Les Parents terribles*, 1938) ; o tragedie tratînd în factură clasică un subiect medieval *(Renaud şi Armida*, 1943) ; o dramă cu înfăţişare romantică *(Vulturul cu două capete — L'Aigle à deux têtes*, 1946) ; ş.a. Trebuie să includem, în această panoramă, şi contribuţia de pionier a lui Cocteau în direcţie cinematografică. Se numără printre primii scriitori de autoritate care au înţeles şi au ţinut să facă dovada că ecranul poate duce la forme de artă, că poate include în el poezia, tot atît

de bine ca și romanul sau teatrul. Îmbinînd munca de autor cu cea de regizor și tehnician de platou, Cocteau a putut să precizeze : «Metoda mea e simplă : nu urmăresc poezie, cu dinadinsul ; aceasta, cînd e, trebuie să rezulte de la sine ; mă gîndesc că o poate speria, fie rostindu-i doar numele».

Critica încă discută «cazul» Cocteau. Auzim curent o întrebare de felul acesteia : «ce va rămîne din acest scriitor, din efervescența lui neîntreruptă, din varietatea domeniilor pe care le-a îmbrățișat ?» Adevărul e că pe Cocteau l-a interesat să *propulseze*, nu să *rămînă*. Iubea *deschiderile* mai mult decît *fixarea*. «Este în datoria poetului să hărțuiască necunoscutul» — în această declarație, Cocteau se rezumă și pe sine ca om, își definește și arta. Rămîne de văzut dacă vreuna din piesele sale va rezista timpurilor. Ceva, însă, este sigur : Cocteau a iubit arta în integritatea ei, a văzut în teatru o tribună a înnoirii spirituale, a înțeles că și în teatru — cu nimic mai puțin decît în alte ramuri de creație artistică — farmecul și prospețimea poetică reclamă muncă, exegeză, pasiune.

Păstrîndu-se în această ambianță de teatru poetic, însă totodată ținînd seama cu luciditate practică de preferințele și sugestiile publicului mare, Jean Anouilh (n. 1910) ni se înfățișează azi, dacă nu un autor dramatic în totul reprezentativ, în orice caz unul dintre cei mai populari.

Trebuie să reținem, mai întîi, această declarație programatică, adevărată profesiune de credință a scriitorului : «Onoarea, pentru un autor dramatic, este să devină fabricant de piese. Datoria noastră, în primul rînd, este să răspundem unei necesități a comedienilor, aceea ca în fiecare seară să joace piese pentru un pu-

blic care vine la teatru ca să uite de plictiseală și de moarte. Și dacă după aceea, din cînd în cînd, ar putea să iasă la iveală și o capodoperă, atunci, cu atît mai bine!» Autorul, aici, nu minimalizează și nici nu vulgarizează, cum s-ar părea; vorbește pe de o parte ca un om de teatru care cunoaște de aproape toate secretele și sforile meșteșugului, pe de altă parte și ca om de autentică vocație literară, izbutind ca în eclectismul său artistic să implice și să sudeze valori uluitor de diferite: probleme de viață și destinație umană ca în tragediile antice, jocuri spumoase ale contrarietății sufletești ca în comediile lui Marivaux, extravaganțe, situații și personaje mondene de tip Flers-Caillavet, armonii poetice ca în comediile și proverbele dramatice ale lui Musset, reluări de momente și evenimente istorice ca în dramele lui Bernard Shaw, efecte de suprafață ca în piesele bulevardiere, frumuseți de un ordin oarecum sofisticat ca în teatrul lui Giraudoux. De altminteri, acestuia din urmă i se recunoaște de-a dreptul tributar: «...am învățat de la el că în teatru se poate veni cu o limbă poetică, artificială, de natură adesea să devină mai reală și mai comunicativă decît conversația redată după note stenografice».

Publicîndu-și piesele în volume, Anouilh stabilește și o clasificare: *piese negre* (pièces noires), *piese roz* (pièces roses), *piese strălucitoare* (pièces brillantes), *piese scrîșnitoare* (pièces grinçantes), *piese costumate* (pièces costumées). Nu am putea spune că formula e în totul fericită; în loc de-o imagine de ansamblu a vieții, cum probabil a existat în intenția autorului, ea ne poate sugera mai degrabă diviziuni și rupturi în cuprinsul acesteia.

Așa-numitele «piese negre» sînt străbătute de idei pesimiste. Bogăția — în speță banii —

poate fi o piedică a fericirii ; bogații și săracii își apar unii altora ca două rase diferite, și nu atît prin calitate morală — pot fi buni ca și răi atît unii cît și alții — cît ca putere de cunoaștere, de înțelegere, de interpretare a lumii (*Sălbateca — La Sauvage ; Invitație la castel — L'Invitation au Château* ș.a.). Memoria poate fi tot atît de iremediabilă ca și sărăcia ; a avea un trecut, un trecut indestructibil, obsedant, în care nimic nu mai e purificabil, este a avea asupra ființei tale o povară și o persecuție față de care doar moartea poate veni cu ceva salutar (*Călătorul fără bagaje — Le Voyageur sans bagages ; Eurydice ; Roméo și Jeannette*).

Așa-numitele «piese roz» plutesc în ambiguitate. Par mai greu de definit decît celelalte. Încep sub semne promițătoare dar sfîrșesc aproape de regulă cu resemnări dureroase, cu reveniri deprimante la condiția din care s-a încercat o evadare (*Întîlnire la Senlis — Rendez-vous de Senlis ; Balul hoților — Le Bal des Voleurs*).

Deosebirea dintre aceste piese și acelea pe care autorul le denumește «piese strălucitoare» nu ne spune ceva prea deosebit. Și în acestea, ca în piesele negre, găsim puterea de corupție a banului, false splendori, monștri cu aureolă, sălbăticii egoiste, iubiri care încetează înainte de a fi încercat să trăiască propriu-zis, cinisme de un fel sau altul, forme de neant sufletesc și moral, mistificări și mistificatori cărora totuși li se dă cîștig de cauză. Însă toate acestea nu se mai petrec direct, violent, îndemnîndu-ne la atitudini rechizitoriale, ci ni se înfățișează camuflate în fericiri și voluptăți sclipitoare, în revărsări de vervă, în procedee agreabile de «teatru în teatru», în dialoguri ingenioase (*Colombe ; Repetiția — La Répéti-*

tion ; Amorul pedepsit — L'Amour puni ; Hurluberlu ; ş.a.).

Într-un fel, «piesele scrîşnitoare» *(Valsul toreadorilor — La Valse des Toréadores ; Ornifle ; Bietul Bitos — Pauvre Bitos ; Orchestra — L'Orchestre ; Grota — La Grotte)*, indiferent de finalurile lor oarecum edulcorate, sînt şi ele tot piese «negre». Nota satirică predomină ; rîsul sau zîmbetul pe care ni le stîrnesc au în ele ceva amar, necruţător. Stăruieşte tot timpul un rău general ; avem înaintea ochilor o umanitate vicioasă, ridicolă, smulsă parcă iremediabil din matca onestităţii, a bunei-cuviinţe, a simţului estetic. Femeile — fără excepţie — au amanţi ; adesea, soţii ştiu aceasta şi tolerează faptul, fie din cinism, fie din inerţie sufletească. Galeria se continuă cu bătrîni libidinoşi, cu tineri cinici şi dispuşi să ia în zeflemea totul, cu generali de vodevil, cu soţii geloase din principiu sau din ipocrizie, cu obsedaţi sexuali, cu bărbaţi terorizaţi pînă la ridicol de ameninţarea îmbătrînirii, cu oameni care trec prin viaţă cunoscînd doar suprafaţa ei, cu clienţi ai *boîte*-lor de noapte ş.a. Autorul manevrează toate aceste personaje cu abilitate teatrală, cu trucuri din arsenalul vodevilului şi al teatrului bulevardier, într-un ton de veselie uşoară putînd să lase impresia că sînt în joc nu oameni, ci marionete. În realitate, nu sînt marionete, ci făpturi umane cărora autorul le-a lăsat şi posibilitatea să sufere, conferindu-le astfel valoare dramatică.

În rîndul «pieselor costumate» două se impun în mod deosebit : *Ciocîrlia (L'Alouette)* şi *Beckett*. S-ar spune — pe deasupra atîtor anacronisme evidente, cîteodată chiar ostentative — că avem de-a face cu reconstituiri istorice. De fapt acestea, ele propriu-zis, rămîn în marginea preocupării. Punînd în cauză două per-

sonaje notorii — Ioana d'Arc, Thomas Beckett, arhiepiscopul de Canterbury — autorul și-a ales pretexte pentru a dezvolta o anume filosofie a istoriei, concepută în genere cu criterii indulgente, concesive, cu un realism parcă scepticizant, dar și cu unele punctări de lumină, răsărind fie prin apariții providențiale, fie prin funcționarea imanențelor.

O bună parte din critica vremii proclamă *Antigona* drept capodopera prodigiosului autor. Adevărul e că înțelesurile și dezbaterile pe care le poate pune în mișcare această operă sînt pe deasupra diviziunilor amintite pînă aici. Cadrul este de un modernism excesiv, aproape ca într-un roman polițist. S-ar părea, chiar, că aducerea mitului antic într-un asemenea cadru poate avea în ea ceva blasfematoriu. Vom recunoaște, însă, că aceste inovații, departe de a micșora tensiunea problematică în cauză, dimpotrivă, îi vor imprima un plus de actualitate, cu raportare la fapte și situații, nu numai la idei ori de categorii filosofice. Antigona refuză să se supună rețelei de minciuni pe care i-o propune societatea cu interesele, instituțiile, convențiile sau felul ei de a înțelege filosofia fericirii. Nu acceptă de la nimeni, indiferent ce argumente i s-ar înfățișa, o altă viață decît pe aceea capabilă să exprime legea ei interioară. Ne-o definesc cuvintele : «Nu vreau să înțeleg... ; sînt aici și pentru altceva decît pentru a înțelege... ; sînt aici pentru a vă spune *nu* și pentru a muri...». Piesa a fost reprezentată pentru prima oară la Paris în 1942, în plină Rezistență ; rezonanța morală pe care aceste cuvinte au putut s-o aibă atunci în cugetele franceze a rămas memorabilă.

În legătură cu Anouilh, a cărui activitate se află încă în plină desfășurare, comentatorii își pun și această întrebare : este artistul și un

militant moralist ? Răspunsul nu ar putea fi dat în mod simplu cu *da* sau *nu ;* situaţia în cauză comportă nuanţe şi întrepătrunderi delicate, întrucît aşa cum e limpede că în concepţia scriitorului se află trăsături de mizantropie, nu mai puţin limpede apar şi cortegii întregi de accente opuse acestora, în speţă accente de simpatie umană, de prietenie, de uitare.

Teatrul poetic european trebuie să înregistreze printre ilustrările lui caracteristice şi pe aceea marcată de Gabriele d'Annunzio (1863—1938). Scena italiană, în perioada cuprinsă între sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, trecea printr-o pronunţată stare de criză. Opera italiană, într-adevăr, inunda Europa ; teatrul, în schimb, se mulţumea cu realizări mediocre sau cu importarea de repertorii străine, în special pariziene. D'Annunzio, acţionînd nu atît cu criterii de om de teatru cît ca artist individualist aplecat spre căutări şi experienţe, şi-a impus ca în această situaţie încărcată de realism burghez — să aducă regenerare printr-un aflux substanţial de poezie, în concepţie ca şi în stil.

Iniţiativa scriitorului italian va cunoaşte o curbă sinuoasă. Primele încercări — *Visul unei dimineţi de primăvară* (1898), *Visul unei seri de toamnă* (1899) — nu au plăcut. Erau mai mult poeme dialogate decît drame propriu-zise. Intrigă redusă, aproape inexistentă ; şi în totul un tragism neconvingător, afectat, rezultînd mai mult din întoarceri de program la surse clasice decît dintr-o frămîntare autentică a datelor şi situaţiilor puse în cauză.

Nici alte trei piese următoare — *Oraşul mort* (*La città morta*, 1898), *Gioconda* (1899), *Gloria* (*La Gloria*, 1913) — nu vor avea o soartă mai fericită. Stilul căutat al autorului, convenabil

poate la lectură, convenabil desigur şi temelor tratate — între femeia iubită şi inspiratoare artistul alege pe aceasta din urmă, pentru un destin politic este sacrificată o iubire — nu putea să convină în măsură egală şi spectatorilor.

Menţionăm, însă, şi succesele : *Francesca da Rimini* (1902) — o poveste dureroasă de iubire, într-o ambianţă medievală sîngeroasă, viziune diferită de aceea a romanticilor ; *Fiica lui Jorio* (1904) — dramă ţărănească, încărcată de misticism violent, cu oscilări între animalitate şi sfinţenie sau între crime şi acte de credinţă, cu bogăţie de colorituri intense, cu personaje stăpînite de misterul adînc, de nepătruns, al tumultului lor interior ; *Făclia sub obroc (La fiaccola sotto il maggio,* 1905) — tragedia unei răzbunări ; *Mai mult decît iubirea (Più che l'amore,* 1906) şi *Corabia (La Nave)* — reluări ale unor teme mai vechi, oarecum pledoarii pentru drepturile omului superior şi pentru victoria spiritului asupra voluptăţii carnale.

Prin intenţie ideatică, deopotrivă şi prin poezia exprimării, teatrul lui d'Annunzio este un teatru edificator. A luptat pentru a scoate scena italiană de sub diferite servituţi spirituale, unele din acestea legate de realismul brutal al dramelor burgheze, altele provenind de la clişee pseudo-romantice sau pseudo-istorice. Faptul e important şi semnificativ ; a înscris în cultura epocii un act memorabil de apărare a ideii de teatru.

Să poposim, o clipă, şi în spaţiul iberic. Vom întîlni, şi aici, încercări stăruitoare, pe alocuri de-a dreptul patetice, de a salva teatrul de corupţia «bulevardului» şi a modelor «astracanada». Teatrul, deopotrivă şi aceia care îl reprezintă, nu trebuie să se despartă de misiunea lor profundă, punînd anume străluciri sau suc-

cese de moment mai presus de principii și esențe. Teatrul e dator să exprime nu dorințele sau aplecările unei clientele, ci permanențe morale și spirituale ale societății umane. Chiar dacă dintr-un motiv sau altul această societate s-ar arăta ingrată, ostilă, neînțelegătoare sau indiferentă, teatrul e ținut să lupte mai departe, să-și suporte inactualitatea, să rămînă activ și încrezător în prerogativele sale, să-și apere oricum și oricînd ideea, eventual fie doar pentru el însuși sau pentru puținele conștiințe care i-ar rămîne credincioase.

Miguel de Unamuno (1864—1936) se află în centrul acestei mișcări. Dar acesta e prea profesor, prea erudit, prea moralizant, deopotrivă prea epic și romanesc în viziunea sa de viață, pentru a fi în măsură egală și om de teatru. S-a și spus, de aceea, că temele sale — opoziții, contradicții, personaje umane care se obstinează în rătăcirile lor, condamnări intime la singurătate ori la promiscuitate sufletească, revolte pornite dintr-un sentiment tragic al existenței, ceva ca de neant care se instalează în detrimentul concretului — s-ar potrivi mai bine în romane decît pe scenă. Practic, repetăm, rareori situațiile, personajele și deznodămintele forțate din dramele lui Unamuno — *Niebla, Fratele Juan (El hermano Juan), Un om dintr-o bucată (Todo un hombre), Umbre de vis (Sombras de sueño)* ș.a. — ar putea să realizeze pe scenă starea de *catharsis*. Însă, oricum, pledoaria pentru teatru și pentru implicația lui poetică, închisă în aceste drame, se impune. Unamuno socotea că teatrul poate deveni mai viu și mai adevărat decît realitatea însăși, iar personajele mai autentice decît oamenii propriu-ziși. Cerea ca spectacolul să fie conceput în așa fel încît distanța dintre public

și scenă să dispară, acestea contopindu-se în magia aceleiași ficțiuni.

Federico Garcia Lorca (1898—1936) aparține deopotrivă poeziei și teatrului. I s-a întrerupt firul vieții în mod intempestiv, prematur, desigur înainte de a fi ajuns în punctul maxim al creației sale literare. A fost împușcat de garda civilă franquistă, în ziua de 19 august 1936. Teatrul pe care l-a scris poartă în totul întipărirea unei sensibilități afective, înfiorate de dramele vieții și ale lumii contemporane. Subiectele dramelor sale pornesc de la fapte banale. Izbutește, însă, ca în cuprinsul adînc al acestor fapte să descopere semnificații, încordări ale dramei umane, sensuri de viață, majoritatea acestora cu înțelesuri dureroase, aproape tragice.

În *Nunta însîngerată (Bodas de sangre)*, eroina știe bine că acțiunea ei va costa viața a două ființe care o iubesc deopotrivă, dar merge mai departe, neputînd să se oprească ; o fatalitate, parcă, se dovedește mai puternică decît argumentele gîndirii și ale sentimentelor. *Yerma* ne face să simțim strigăte de disperare ale maternității frustrate. *Casa Bernardei Alba (La casa de Bernarde Alba)* este o dramă a claustrării, cu îngenuncherea aspirației la iubire și libertate. Piesa a fost scrisă în 1936, în timpul războiului civil. I se atribuie și un înțeles politic : casa cu ferecări a Bernardei, ca și firea tiranică a acesteia, sînt o imagine a Spaniei contemporane, stăruind să rămînă într-o mentalitate feudală. Cele trei piese amintite alcătuiesc o trilogie rurală, cu situații modeste, cu personaje luate dintr-o lume obișnuită, într-un cadru de pitoresc național amintind în totul tradiția moștenită de la Lope de Vega ; le străbate însă și un fir conducător, de intensitate dramatică,

privind un rău inerent, universal, inclus în însăşi condiţia noastră de făpturi umane.

Începînd din 1931, Lorca a condus «La Barraca», un teatru ambulant, cu egidă universitară, avînd în sarcina lui să propage, pînă în unghiurile cele mai îndepărtate ale ţării repertorii clasice ale creaţiei naţionale spaniole. S-a dăruit acestei activităţi cu pasiune. Ultima parte a vieţii sale a fost în întregime închinată teatrului. Întreaga sa concepţie, ca şi profesiunea lui de credinţă, tresaltă în cuvintele : «Prin teatru, poezia se desprinde din carte şi se încarnează ; ...atunci ea vorbeşte, ea strigă, ea plînge şi disperă...».

5. Deschidere spre teatrul absurd : Pirandello

Apariţia lui Pirandello[1] în teatru a fost un fapt nou, neaşteptat, deschizător de orizonturi şi situaţii, punînd dintr-o dată în stare

---

[1] Luigi Pirandello a trăit între anii 1867—1939. A făcut studii universitare la Palermo, Roma şi Bonn. A fost gazetar, scriitor, profesor de literatură italiană la Instituto Superiore di Magistero. O dramă familială îndelungată — boala incurabilă a soţiei sale — i-a influenţat desigur psihologia în direcţie pesimistă. Celebritatea i-a venit prin teatru. În plină maturitate şi glorie s-a complăcut să cunoască viaţa vagabondă a omului de teatru, să participe la punerea în scenă a pieselor sale, să se apropie practic de contradicţiile şi paradoxurile existenţei, să-şi versifice — parcă — ipoteza sa scumpă, şi anume contrastul ireversibil dintre natura nemărginită a vieţii şi datele măsurate ale cunoaşterii şi acţiunii noastre obişnuite.

Piese celebre : *Fiecare cu adevărul său (Cosi è se vi pare), Dar nu este un lucru serios (Ma non è una cosa seria), Jocul rolurilor (Il giucco delle parti), Totul pentru mai bine (Tutto per bene), Ca înainte, mai bine ca înainte (Come prima meglio prima), Şase personaje în căutarea unui autor (Sei personaggi in cerca d'autore), Henric al IV-lea, A îmbrăca pe cei goi (Vestire gli ignudi)* ş.a.

de efervescență întreaga conștiință teatrală a lumii. Scriitorul și-a început cariera de dramaturg tîrziu, la vîrsta de cincizeci de ani, după ce își formase reputația literară prin cîteva romane și un mare număr de nuvele. Va relua în drame o seamă de teme tratate anterior în proza sa narativă. În nuvele, unele din aceste teme au trecut aproape neobservate ; pe scenă, însă, au căpătat dintr-o dată relief și notorietate. Poate nici un alt scriitor contemporan, ca Pirandello, nu a găsit în forma teatrală un mijloc mai sugestiv și mai eficace pentru a-și comunica viziunea sa despre om și despre problemele de conștiință ale acestuia.

Ce anume putem remarca în această viziune ? Ființa umană — în optica scriitorului italian — denotă o personalitate inconstantă, labilă, parcă într-un fel de căutare oarbă de sine însăși. Își rămîne străină sieși, ca și altora ; incapacitatea de sesizare este reciprocă. Să presupunem, totuși, că prin voință sau prin intuiție eul propriu ar ajunge la o imagine anumită despre sine ; dar imediat după aceea, aflîndu-se în bătaia fie și a unor priviri neînsemnate dinafară, agregarea dobîndită se va descompune sau va intra într-o ceață făcută să tulbure totul în jurul ei. De fapt, această dezintegrare nu este numai a individului, ci privește deopotrivă și lumea din care acesta face parte, o lume de aparențe, variabilă la nesfîrșit, putînd să se schimbe în funcție de împrejurări sau de ochiul care o privește.

Ne putem întreba dacă această relativizare perpetuă reprezintă în spiritul scriitorului rezultatul matur al unor experiențe personale de viață sau sînt rezultatul unor reflecții filosofice legate de lectura și formația sa profesorală. S-ar putea, în cazul de față, ca adevărul să țină de ambele coordonate. Contradicția din-

tre real și imaginar, dintre existență și aparență, ca și fenomenele de incoerență pe care aceste contradicții le pot produce în manifestările eului, constituiau motive de dezbatere în seminariile filosofice din Germania, acelea pe care Pirandello le-a frecventat îndelung în perioada studiilor sale universitare. Pe de altă parte, e posibil ca tragicul acestor contradicții, mai ales cu implicațiile lui de ordin psihologic, să-i fi fost întreținut și de evenimente dureroase, apăsătoare, din viața sa personală și familială.

În genere, filosofia din dramele lui Pirandello este o filosofie amară. Nota pe care ne-o transmite aproape de regulă este una de scepticism ironic. Destinul psihologic al omului îi apare ca încărcat de absurdități. În încercările eventuale de a birui aceste absurdități, în parte sau în întregime, vede forme zadarnice de vanitate (*Mathias Pascal*). Adevărul poate fi unul sau altul, după voința sau aplecările fiecăruia ; de aceea sîntem ca oameni atît de singuri, în imposibilitate de a ne înțelege fie și asupra unor fapte obișnuite ale vieții. Dacă totuși oamenii își întind cîteodată și unele punți, lăsînd impresia că măcar anume comunicări și consolări devin posibile, aceasta se petrece mai mult prin milă, printr-un fel de caritate sufletească, decît prin judecată sau prin transformări durabile de esență (*Fiecare cu adevărul său*). Eroul din *Henric al IV-lea* va alege să simuleze mai departe nebunia, aceasta constituindu-i și o pedeapsă, și o formă de eliberare spirituală, de fapt singura care putea să-i stea la dispoziție. Cine, în rețeaua de evenimente înconjurătoare și în mulțimea de fantome ale trecutului care ne inundă personalitatea, ar avea curajul să proclame libertatea personalității ?

Deşi artificios, sofisticat, cu ascuţişuri şi paradoxuri străine adesea de vederile simţului comun, teatrul lui Pirandello a cucerit repede multe scene ale lumii, şi-a constituit un public pe cît de variat tot pe atît de credincios, a trezit mişcări de opinie, a devenit în căutările teatrului contemporan un punct de reper. În atîtea alte cazuri, ştim, piesele cu conţinut metafizic, cu premise abstracte, ţinînd să demonstreze sau dimpotrivă să plutească în ambiguitate, nu au putut să treacă rampa. Succesul lui Pirandello, totuşi, este explicabil. Piesele sale nu sînt numai filosofice ci şi reale. Mediul mic-burghez, în care îşi situează cele mai multe acţiuni, seamănă cu acela la care s-au oprit multe din repertoriile tradiţionale. Stilul este simplu, comunicativ, obişnuit. Fondul filosofic nu este arătat în mod ostentativ, tezist, ci este conţinut în mersul acţiunii. Există în ele un tragic al existenţei, dar nu înfăţişat direct, cutremurător, ci rezultînd mai tîrziu, după consumarea scenică, prin convorbirile spectatorilor cu ei înşişi. În plus, acest teatru venea într-o epocă în care viaţa socială şi procesele lumii începeau să fie muncite de probleme grele, apăsate de incertitudini fundamentale. Şi încă o caracteristică importantă : personajele nu se agită ca nişte marionete, nici nu sînt mişcate doar dinafară ca pe o masă de şah, ci îşi au şi o determinare a lor, cu rădăcini într-o umanitate dureroasă.

6. Teatrul absurdului sau antiteatrul

Ambele denumiri — şi cea de «absurd», şi cea de «antiteatru» — au sonorităţi ciudate. În primul moment, s-a părut că vor să jignească judecata comună, producînd cu dina-

dinsul provocări avangardiste și impresii de perplexitate. Cu timpul, ideea lor și-a făcut drum în spirite, și-a găsit corespondențe cu anume părți din mentalitatea vremii, a căpătat certificat de existență atît pe linie speculativă cît și pe aceea de teatru angajat.

O primă trăsătură a teatrului absurd : nu va reclama, nu va împrumuta nimic de la teatrul clasic, cu datele și implicațiile lui psihologice. O altă trăsătură : refuzul raționalului ; chiar dacă nu proclamă aceasta în mod expres, o gîndește contextual. Spectatorul nu trebuie transformat într-un elev, căruia să i se dea lecții sau asupra căruia să se încerce edificări ca de pe catedră. Nu e nevoie, deci, să se dezbată pe scenă «probleme», indiferent de ce ordin ar fi acestea și cu ce obiective. Situația dramatică trebuie realizată în cugetul spectatorului în mod direct, simplu, nu obligîndu-l să contemple de la distanță evenimentele petrecute pe scenă, ci ajutîndu-i să participe la acestea, eventual să se confunde cu ele. Intriga rămîne cu totul în umbră ; situațiile, de asemenea. Locul lor îl vor lua acum diferite construcții grotești, încrucișări de paradoxuri, forme de fantastic rece și descarnat, pretexte pentru dialoguri aberante.

Judecînd după anumite aparențe, s-ar părea că acest teatru a ținut cu dinadinsul să treacă drept un joc atroce, dispus să ia totul în derîdere (unii comentatori îl și denumesc : «teatru al deriziunii»), să împingă drepturile avangardismului pînă departe, să propage cu voluptate semne de scepticism și negație, să se complacă în atitudini contestatare. E necesar, totuși, să privim lucrurile și dincolo de aceste aparențe. Evenimentele legate de pregătirea și desfășurarea celui de-al doilea război mondial, deopotrivă și alte evenimente care i-au urmat, cu

obsesia cataclismului atomic în aer, au zdruncinat conştiinţe, au semănat panică în suflete, au imprimat şi continuă să imprime în sensibilitatea comună o stare prelungită de angoasă. Fapte, instituţii, table de valori, forme şi norme de viaţă — toate acestea considerate înainte ca reprezentînd pîrghii durabile ale civilizaţiei şi ale condiţiei umane — s-au văzut dintr-o dată ameninţate din rădăcini, condamnate la pieire, într-o lume înfricată şi parcă smulsă din matca deprinderilor ei constitutive. Absurdul, deci, s-a instalat parcă în lume, ca un mod al ei de a fi sau ca o stare endemică. Teatrul amintit, cu denumirea lui în consecinţă, se situează în acest climat moral şi psihologic. Metafora din el nu este numai un joc grotesc de imaginaţie sau de speculativitate contestatară ; reprezintă, deopotrivă, reflectarea unor realităţi curente într-o anume conştiinţă sensibilă a epocii, desigur şi o formă de denunţare dublată de îngrijorări spirituale şi avertismente.

E greu, ca în reţeaua complexă şi subtilă a manifestărilor de teatru din ultimele decenii să putem desluşi cu precizie momentele de incipienţă şi apoi etapele de agregare propriu-zisă ale teatrului absurd. E greu, de asemenea, să delimităm exact între acest teatru şi alte forme congenere, în speţă teatrul poetic, teatrul de idei sau teatrul politic. Procesul este prea aproape de noi ; sîntem încă prea angajaţi în manifestarea lui sincretică, pentru a-l putea privi cu toată liniştea şi cu tot discernămîntul de rigoare. Putem totuşi afirma că expresionismul i-a dat oarecum cale liberă şi că dramaturgi ca Pirandello, Lorca şi Brecht pot fi număraţi printre precursori.

Cîteva referiri, în cele ce urmează, la principalii lui reprezentanţi.

Teatrul lui Eugen Ionescu[1] stăruieşte în ideea de angoasă. E vorba de o stare ambiguă, plutind între vis şi realitate, între aparenţă şi adevăr, în genere stranie, făcută să deprime, oricum să lase şi să întreţină în cugete un sentiment amar şi deconcertant. S-ar spune că scriitorul ia în derîdere totul, răsturnînd imagini constituite, dezintegrînd realităţi curente, proclamînd înţelesuri exact contrarii celor acceptate în mod obişnuit. «Căci comicul este tragic, şi tragedia omului este derizorie» ; în această idee aflăm în rezumat un sistem de gîndire, deopotrivă şi sursa unui întreg procedeu estetic.

Se declară război conformismelor ; sîntem purtaţi într-o lume de insignifianţă generală, în care duratele se suprapun, ierarhizările dispar, adevărurile se confundă ; ni se zugrăveşte o umanitate mizerabilă, în situaţia de victimă a existenţei sau de simplă figurantă în cuprinsul acesteia. Omul este adus într-o stare de spirit perplexă, ajungînd să se desprindă de sine, îndoindu-se că ar mai putea să reprezinte ceva ; este încercuit, se simte aprioric vinovat şi învins, este obsedat de uzura timpului şi ameninţarea

---

[1] Scriitor francez de origină română. S-a născut în 1912. A debutat în 1950 cu *Cîntăreaţa cheală (La cantatrice chauve)*. Au urmat : *Scaunele (Les Chaises)*, *Victimele datoriei (Victimes du devoir)*, *Cum să scăpăm de el (Comment s'en débarasser)*, *Ucigaş fără simbrie (Tueur sans gages)* ş.a. *Rinocerii* a cunoscut o carieră mondială, în toată puterea cuvîntului. Semnul de ordine al interpretării l-a dat J.-L. Barrault. *Regele moare (Le roi se meurt)* a marcat o treaptă filosofică în concepţia de teatru a scriitorului. Pe scena Comediei Franceze şi-a făcut intrarea cu *Setea şi foamea (La soif et la faim)*. În volumul *Note şi contranote*, Eugen Ionescu a adunat eseuri, conferinţe, idei, interpretări, multe din acestea cu referire la teatru. În 1970 a fost ales membru al Academiei Franceze.

bătrîneţii, este prizonierul unor rituri domestice sau profesionale, este condamnat să vieţuiască printre semeni cu care nu poate comunica, îşi petrece existenţa ca într-un infern modern din care, ca şi în infernul clasic, nu există mijloc de scăpare.

Mijlocul comun prin care Eugen Ionescu va face să răsune această partitură este limbajul. Intervenţia acestuia este atît de marcată, încît devine aproape personaj. Fraze stereotipe, fraze contradictorii, repetări, platitudini, ticuri verbale, automatisme, dialoguri fără sens, noţiuni cu semnificaţii inversate, jocuri sonore golite de orice idee, cuvinte în care valoarea de semn s-a anulat, construcţii verbale reduse mecanic la simpla lor literalitate ş.a.m.d. : toate acestea, cu alternarea lor de constatări şi paradoxuri, de oscilări între logic şi ilogic, sînt folosite de scriitor ca arme de distrugere, în lupta sa dusă împotriva banalităţii burgheze, a vieţii comandate exterior prin automatisme, a unei lumi populate cu obiecte moarte.

Într-adevăr, aspectul de deriziune este puternic ; i se opune, însă, şi unul cu înţeles edificator. În corul vocilor îngenuncheate auzim şi una care se ridică împotriva răului. Béranger, în valul de servituţi şi conformisme ameninţînd să inunde totul, alege să rămînă *om ;* şi din moment ce o asemenea opţiune e posibilă, fie şi în cugetul unui singur individ, înseamnă că umanitatea se poate salva. E cu putinţă, deci, ca individul să se ridice împotriva autorităţii, împotriva unei voinţi oarbe sau fatale, împotriva beţiei de inconştienţă.

Seara de iarnă din 1953, cînd pe scena teatrului Babylone din Paris s-a reprezentat în premieră *Aşteptîndu-l pe Godot (En attendant Godot)*, piesa răsunătoare a lui Samuel Beckett, a rămas în viaţa teatrului contemporan o dată

memorabilă. S-a spus că în nici o altă prezentare literară a vremii drama lumii moderne, condamnată să supraviețuiască pentru a-și aștepta sfîrșitul, nu a apărut în culori mai crude și într-o simbolistică mai dureroasă.

De fapt, scrierile lui B e c k e t t[1] alcătuiesc o singură carte. Linia ei conducătoare rezultă din *Destăinuirile* scriitorului : «...Nu sînt eu cel care a născocit confuzia ; nu am putea să ascultăm o discuție timp de cinci minute fără să devenim pe deplin conștienți de confuzia inerentă. Ea se află peste tot în jurul nostru ; singura noastră șansă în prezent este să-i îngăduim să intre. Singura posibilitate de reînnoire este să deschidem ochii și să constatăm starea de confuzie. Nu este o stare pe care s-o putem înțelege. Sînt de părere s-o lăsăm să intre pentru că ea este adevărul...».

Să ne oprim asupra piesei amintite ; în ea vom găsi toate cheile operei beckettiene.

Cu Estragon și Vladimir, personajele piesei, coborîm într-o umanitate redusă, plutind în ceva vag și nebulos. Cadrul în care ne aflăm, și acesta, e tot atît de nedeterminat. Nu știm dacă e zi sau noapte ; cel mult, s-ar schița o vreme ca de crepuscul. Apare, oarecum, și un drum ; dar un drum care vine de *nicăieri* și duce spre *nicăieri*. Personajele vorbesc tot timpul. Limbajul lor — dacă se poate spune așa — este un limbaj-limită. Cuvintele nu fac

---

[1] S-a născut la Dublin în 1906. Scriitor irlandez de expresie engleză și franceză. Între 1928—1929 a funcționat ca lector de engleză la Școala Normală Superioară de la Paris. Primele scrieri — *Murphy* ș.a. — nu au avut succes. De la început, s-a concentrat asupra aceleiași teme : disoluția personalității umane. Celebritatea i-a venit prin *Așteptîndu-l pe Godot*. I s-a conferit Premiul Nobel pentru literatură (1969).

altceva, parcă, decît să se nege pe ele însele. Logic, asistăm la o nesfîrşită dezarticulare; nici o ordine, nici un înţeles, nimic cît de cît limpede în toată revărsarea lor verbală. Sîntem în afară de tot; ce auzim sînt emanaţii ale unor conştiinţe, mai bine zis subconştiinţe, care merg în gol, fără vreun control, fie el cît de îndepărtat, din partea unei inteligenţe sau sensibilităţi. Se petrec scene ca de circ; gesturile protagoniştilor par şi ele mai mult clovnerii decît momente dramatice de teatru. În felul lor, cele două personaje se agită, se străduiesc neîntrerupt. Pentru ce anume? Poate pentru ca măcar minimal să-şi dea impresia că sînt oameni. Îi auzim rostind din cînd în cînd: «nu-i nimic de făcut». Resimt oare un sentiment de insatisfacţie sau nu au nici chiar această percepţie minimală? Un singur lucru răsare neîndoielnic: *aşteaptă*. Dovadă laitmotivul care revine nedorit, fatidic şi obsedant: «îl aşteptăm pe Godot». Avem însă de-a face cu o aşteptare absurdă. Cine e Godot? De unde trebuie să vină? L-a văzut vreodată cineva? Este personaj real sau ficţiune? Întrebări fireşti, dar la care nimeni nu ar putea să răspundă. Şi aşteptarea continuă, cu absurditatea ei crescîndă. Godot nu apare, nici nu se anunţă; este o făptură pe care nu o ştie nimeni. Cît despre aşteptare, aceasta se petrece într-un loc incert, într-o zi nesigură. Ceva ca de neant pluteşte peste toată această situaţie. Godot, în mod straniu, este o nefiinţă purtînd însă numele unei fiinţe...

Celelalte piese ale scriitorului irlandez — *Sfîrşit de partidă (Fin de Partie)*, *Ultima bandă (La dernière Bande)*, *Oh! frumoasele zile (Oh! les beaux jours)* — stăruiesc în colorituri şi semnificaţii asemănătoare. Personajele nu fac altceva, parcă, decît termină de murit în ab-

jecție morală, într-un perfect vid sufletesc, în așteptări fără obiect, în mizerie fiziologică, totul petrecîndu-se într-o lume care nici nu și le-a însușit, nici nu le-a respins.

Cele mai multe interpretări au văzut în teatrul beckettian un semn de protest surd împotriva unei lumi moderne condamnată la angoasă, la agonii prelungite, la nebunie ori la înfrîngere generală, la finaluri lipsite de orice măreție. Pe alocuri, însă, s-a încercat să i se găsească și semnificații metafizice. De exemplu : acel Godot, care se lasă atît de așteptat, care se înconjoară de atîtea incertitudini, nu ar fi cumva un emisar al transcendenței, o promisiune de fericire terestră sau *ceva* din acea sumă de asipratii umane sortite însă la veșnică neîmplinire ?

Pe marginea acestei opere se pot împleti tot atîtea sufragii ca și rezerve. Rămîne de văzut, anume : dacă scriitorul nu a mers prea departe și în concepția sa despre «antiteatru», și în teza cu privire la «moartea omului» ; dacă aducînd lucrurile la situația de «infrauman», de strat visceral în care totul se destramă, sensul de artă și-ar mai putea menține cu adevărat prerogativele ; dacă *ideea* prea incifrată, cu dispariția mesajului și a căldurii, redusă la starea de algebră rece, ar mai putea să aibă destulă audiență în sensibilitatea umană ; dacă scriitorul și-a propus efectiv să dezvăluie o problemă umanitară ori s-a complăcut într-o speculație pe cît de inteligentă tot pe atît de sceptică ?

Dramaturgia lui Arthur Adamov[1] — tributară în genere expresionismului ger-

---

[1] S-a născut în 1908, în Caucaz. De origină rusă, scriitor de limbă franceză. A debutat în teatru în 1950, cu *Invazia*, pusă în scenă la studioul din Champs-

man, literaturii existenţialiste, teatrului politic de tip brechtian — se manifestă deopotrivă ca o dramaturgie de ruptură. Intrigă, atitudini, gesturi, comportări fizice ale personajelor, elocuţie, punere în scenă, dialoguri, convenţii ale limbajului, comunicativitate ş.a. — toate acestea sînt excluse, la adăpostul ideii că trebuie să i se restituie teatrului onestitatea lui iniţială şi că în fond singura semnificaţie pe care teatrul ar trebui s-o pună în mişcare şi s-o propage este cea de ordin metafizic.

Personajele nu sînt oameni propriu-zişi, ci «arhetipuri», făpturi reduse la schema lor primară. În jurul lor e mai mult neant decît viaţă. Domnesc opresiunea, autoritatea, sufocarea, în relaţii de familie ca şi în situaţii sociale de persecuţie politică, rasială ori poliţienească. Personajele nu îşi dau atenţie, nu se ascultă unele pe altele, stăruiesc la nesfîrşit într-o nervoză a absenţei, într-o incapacitate funciară de a se înţelege.

Putem observa, însă, că Adamov nu a stăruit în mod obstinant pe această cale. Într-o etapă următoare a creaţiei sale dramaturgice vom avea de înregistrat unele atenuări sau chiar modificări de concepţie. Piesele *Ping-Pong*, *Marea şi mica manevră (La Grande et la Petite Manoeuvre)*, *Toţi contra toţi (Tous contre tous)*, *Profesorul Taranne* stau mărturie. Personajele devin mai identificabile, au contururi mai pronunţate ; ipostazierile abstracte se atenuează vizibil, făcînd loc unor situaţii cu caracter social şi politic ; făpturile schematice din piesele de început se transformă în oameni ; visul şi alegoria încearcă parcă să vină pe cît cu putinţă

Elysées de către Jean Vilar. În afară de creaţia proprie, a adaptat pentru teatru din Büchner, Gorki şi Gogol. A murit în 1970.

și într-o albie a realității ; psihologicul tinde să-și ceară și el unele drepturi ; avem de-a face și cu împrejurări cotidiene, nu numai cu simboluri ; acțiunea dramatică este în creștere ; automatismele de limbaj se mențin mai departe, nu însă într-atîta încît să răpească personajelor în cauză orice libertate și putere de deliberare.

Într-o și mai nouă fază de evoluție în concepția sa dramatică, înregistrăm la Adamov o aplecare caracteristică spre teatrul istoric și social (*Paolo-Paoli*, *Primăvara 71*). Semnificația acestuia este mai ales de ordin politic. Jocurile politice sînt mari, multiple, subtile ; și cu cît au de manevrat interese mai discutabile, mai străine de adevărurile intrinseci ale umanității, cu atîta declamă mai mult în numele patriotismului și al civilizației.

7. Teatrul de idei

Denumirea «teatru de idei» este cu totul relativă și convențională. Nu am putea s-o disociem pe de-a-ntregul de celelalte denumiri folosite pînă acum sau pe care le vom folosi de acum înainte în acest capitol de privire panoramică asupra dramaturgiei contemporane. Elemente constitutive ale acestui teatru pot figura — și chiar figurează efectiv — și în teatrul poetic, și în teatrul absurd, și în teatrul politic, și în teatrul de avangardă în genere. Dacă totuși înțelegem să păstrăm denumirea, să-i destinăm o rubrică proprie, este pentru că în raport cu celelalte date existente în joc, datele ideatice, cu intenția de angajare într-o dezbatere filosofică, dețin aici o poziție prioritară.

În această direcție, un rol de pionierat îi revine lui Romain Rolland (1866—1944), creatorul celebrului roman-fluviu *Jean-Cris-*

tophe, laureat al Premiului Nobel. Personalitatea scriitorului : un artist, un gînditor, o conştiinţă în acţiune, o forţă morală. A slujit prin opera lui un ideal de emancipare socială, de libertate, de universalism, de pace. Un iluminist modern — cum s-a spus — înţelegînd şi respectînd drepturile raţiunii, nu mai puţin însă şi pe acelea ale iraţionalismului uman. A salutat Revoluţia din Octombrie ; a condamnat războaiele ; s-a ridicat împotriva colonialismului european. Modelele lui spirituale : Dante, Shakespeare, Beethoven, Tolstoi. Îşi recunoştea afinităţi şi cu misticismul hindus, pe latura umanitară a acestuia. Îl interesa tot ce putea să prezinte o înălţime, dînd preţ vieţii şi omului. Principala sa pledoarie : apropierea dintre oameni, dar nu o apropiere prin cuvinte, ca în discursurile lui Polonius, ci una prin acte, în apărarea civilizaţiei. Îşi dădea seama că în lumea modernă îşi pot face drum micimi, vulgarităţi, forme de violenţă şi de intoleranţă. Dar acestea, departe de a-l deprima, îi ascuţeau cu atît mai mult spiritul de luptă. De aici, morala sa întemeiată pe dragoste de frumos, de bine şi de viaţă ; de aici, ideea că popoarele trebuie să-şi apere nu numai frontierele, ci şi raţiunea, de atîtea ori ameninţată de halucinaţii, injustiţii sau dezlănţuiri absurde ; de aici, de asemenea, şi credinţa lui în puterea de acţiune a unui teatru militant, destinat poporului, în esenţă un teatru revoluţionar.

Trăsăturile de principiu ale acestui teatru au fost formulate în lucrarea *Teatrul poporului*, apărută în 1903. Extragem din această carte un pasaj cu înţeles programatic :

«...Ce fericite sînt epocile şi operele senine ! Dar cînd epoca este tulbure şi naţiunea luptă, arta este datoare să lupte cot la cot cu ea, s-o înflăcăreze, s-o conducă, să îndepărteze tene-

brele și să strivească prejudecățile care ar putea să-i stînjenească drumul... Nu este în vederile artei să suprime lupta, ci să însuflețească viața, s-o facă mai puternică, mai mare, mai bună. Tot ce vine în inimiciție cu viața vine și cu arta. Și dacă e adevărat că dragostea și unirea sînt scopul ei, nu e mai puțin adevărat că uneori ura ar putea să-i fie armă... Cine nu urăște cu putere răul, nu va ști, efectiv, să iubească binele. Iar acela care vede injustițiile, fără ca în același timp să încerce totul pentru a le combate, nu poate fi pe de-a-ntregul artist, și nici pe de-a-ntregul om...».

În 1909, într-un volum intitulat *Teatrul Revoluției (Théâtre de la Révolution)*, Romain Rolland a reunit trei drame, toate din fresca Revoluției Franceze : *Lupii (Les Loups), Danton, Patrusprezece iulie (Quatorze Juillet)*. Intenționa să continue acest ciclu, pînă la a-i da proporții și înțelesuri de «*Iliadă* a poporului Franței». Evenimentele i-au răsturnat oarecum acest plan ; ideea, însă, a rămas în picioare. *Robespierre*, piesa sa ultimă, datează din 1939, perioadă în care scriitorul încă nădăjduia că înțelepciunea omenească va izbuti să evite izbucnirea unui alt război mondial. În genere, aceste piese, deși s-au aflat în atenția unor regizori de seamă (Gémier ș.a.), nu au avut răsunet scenic. Însemnătatea lor, totuși, rămîne întreagă. Au fost și continuă să fie o interesantă invitație contemporană la meditare. Eroi ai vieții, efectiv, sînt aceia care pentru binele pe care îl au în minte consimt să sufere. Există un absolut, în care toate opozițiile noastre, depășite, se vor contopi. Nu am putea spune că scriitorul ne ține un limbaj pesimist sau optimist. Ce se afirmă, însă, este că viața trebuie trăită zi cu zi, eveniment cu eveniment, nu strivind tendințele contradictorii din noi, ci

dimpotrivă încercînd să le armonizăm. Există o pace a lucrurilor, a istoriei, a naturii, în care pînă la urmă urile şi pasiunile se pot converti în valori, împlinind prin aceasta sublimări ale culturii şi ale vieţii.

Ajungînd la o epocă mai recentă, cea dintre cele două războaie mondiale, teatrul de idei poate să reclame ca deschizător de drumuri pe scriitorul-filosof Jean-Paul Sartre[1]. Acesta a simţit nevoia să-şi ilustreze ideile sale de gînditor existenţialist şi prin teatru. Ilustrare sau poate încă o cale de a se confirma pe sine; ambele ipoteze sînt la fel de plauzibile. După cum nu am putea înţelege secolul lui Corneille şi al lui Racine — ne spune scriitorul — fără filosofia lui Descartes; tot aşa, în secolul nostru, nici o altă filosofie nu ar putea să reliefeze mai pregnant funcţiunea literaturii ca filosofia existenţialistă. Omul — declară această filosofie — este făptura condamnată să fie liberă. Acceptăm valorile altora ca puteri modelatoare asupra noastră numai atîta vreme cît nu ne-am confirmat încă propriile noastre valori; însă din clipa în care acestea din urmă încep să existe, nici o autoritate din afară nu ar mai putea să ne ordone ceva, devenim pe de-a-ntregul responsabili. Nu

---

[1] J.-P. Sartre s-a născut în 1905. Absolvent al Şcolii Normale Superioare din Paris. Agregat în filosofie. Profesor, rînd pe rînd, la liceele din Havre, Lyon şi Paris, la Institutul francez de la Berlin. În Germania a urmat cursurile filosofului Husserl. Pe plan literar este legat de revistele *Nouvelle Revue Française* şi *Europe*. A debutat în teatru în 1943 cu *Muştele (Les Mouches)*, sub direcţia scenică a lui Dulin. S-au succedat piesele: *Uşi închise (Huis clos)*, *Tîrfa respectuoasă (La putaine respectueuse)*, *Mîinile murdare (Les mains sales)*, *Diavolul şi bunul Dumnezeu (Le Diable et le Bon Dieu)*, *Kean*, *Nekrassov*, *Sechestraţii din Altona (Les Séquéstrés d'Altona)*.

esenţa precede, ci existenţa. Sîntem ceea ce vrem, ceea ce ne-am impus să fim ; sîntem realizatorii propriului nostru proiect. Actele noastre ne angajează ; chiar şi refuzul este de fapt o angajare. Gînditorul precizează : «mă aleg pe mine însumi, nu în fiinţa mea, ci în modalitatea mea de a fi». Aparenţele, adesea, ar lăsa a se înţelege că existenţialismul împinge spre pesimism ; în realitate, doctrina îngăduie posibilitatea de a voi, şi prin aceasta — implicit — şi speranţă. Dar în felul cum îl înţelege Sartre, existenţialismul nu înseamnă o libertate anarhică, făcută din ruperi exterioare şi ostentative, ci o libertate în care accentele ei grave şi profunde predomină asupra unor răzvrătiri ori fronde de suprafaţă.

Simbolismul din dramele lui Sartre stăruieşte pe canavaua acestei filosofii. Oreste, model de erou existenţialist, îi declară surorii sale : «Sînt liber, Electra ; libertatea s-a abătut asupra mea ca un fulger». Iar lui Jupiter i se adresează cu cuvintele : «Sînt un om, Jupiter, şi fiecare om e dator să-şi invente drumul său» ; «...nici un destin nu poate fi impus omului care vrea» ; «...oamenii nu sînt neputincioşi decît dacă admit că sînt» (*Muştele — Les Mouches*). Imaginea fastidioasă a infernului dantesc este înlocuită cu alta simplă, penibilă prin banalitatea ei exterioară, dar gravă şi înfiorătoare prin semnificaţie. Trei personaje, închise pentru vecie într-o cameră ca de hotel fără uşi şi fără ferestre, cu o lumină în care nu se profilează niciodată fie şi o uşoară umbră, nu-şi vorbesc, dar se privesc la nesfîrşit, cu stranie luciditate, justificînd astfel îngrozitoarea precizare : «infernul — ni-l constituie ceilalţi» («l'enfer, c'est les autres»). S-ar putea ca în unele privinţe acţiunea din *Mîinile murdare* să pară aspră, tezistă, stăpînită cu obstinaţie de angajarea politică

a scriitorului. De fapt, însă, ni se pune în față o problemă de răscruce, revenind omului de răspundere. Ce trebuie să iubim mai mult : principiile sau oamenii așa cum sînt ? În judecata scriitorului domină ideea aceasta : din moment ce munca trebuie făcută, ceea ce trebuie să dorim e ca fiecare să poată face munca pentru care este înzestrat. Nu există nici Diavol, nici Dumnezeu ; cea mai bună soluție, din toate cîte pot exista, este ca fiecare să ne îndeplinim meseria de oameni, știind însă cu fermitate un lucru : acela că Binele este infinit mai greu de realizat decît Răul (*Diavolul și bunul Dumnezeu — Le Diable et la Bon Dieu*).

Sechestrații din Altona, deși mai reprezentabilă pe ecran decît pe scena de teatru, înseamnă totuși culminația de pînă acum a creației dramatice sartriene. Tragedia unor individualități anumite din *Uși închise* capătă aici deschideri largi, cuprinzătoare, devenind în toată puterea cuvîntului o tragedie colectivă. Pentru eroul din piesă, Frantz, nebunia este un refugiu salutar, împotriva gîndurilor, amintirilor, imaginilor de groază din timpul războiului, a crimelor la care a participat cu partea sa de execuție și de răspundere. Trăiește în iluzia că vinovații își ispășesc cu reculegere crimele. Iată, însă, că în mod neașteptat își redobîndește judecata. Constată cu disperare că acești vinovați, departe de a regreta ceva din actele lor trecute, sînt mai prosperi decît oricînd. Neputînd să recadă în nebunia lui dinainte, aceea care totuși îi lăsa posibilitatea să trăiască, își pune capăt zilelor.

Sartre este în toată puterea cuvîntului un scriitor angajat. Filosofia lui se leagă de aproape cu problemele pe care epoca noastră de războaie și de amenințări le pune conștiinței mondiale. Pe de o parte, într-adevăr, omul poate

fi o «pasiune inutilă» și umanitatea un neant; dar, pe de altă parte, același om deține libertatea de a-și alege calea de viață, de a se inventa pe sine în cadrul și prin mijlocirea actelor sale. Nimeni nu s-ar putea desface de constrîngerea istorică a epocii și a societății din care face parte; dar prin libertatea interioară de care dispunem cu toții sîntem în măsură ca *situației* în care ne aflăm să-i dăm un sens. Să nu ne grăbim, deci, de a găsi în existențialismul teatrului lui Sartre numai note contradictorii sau descumpănitoare; într-o idee ca aceasta, «umanitatea începe la capătul celălalt al disperării», pe care scriitorul o include în aproape toate dramele sale, există implicații morale și accente de mesaj umanist, revoluționar.

Nici Albert Camus[1], deși mare scriitor, nu se numără printre autorii care să fi repurtat succese memorabile pe scenă.

De fapt, o parte din critica vremii nici nu consideră într-alt fel creația sa de teatru decît ca o «experiență». Dar putem adăuga: o experiență fecundă, deschizătoare de orizonturi, punct-cheie în dezbaterile de ordin ideatic ale dramaturgiei contemporane.

Scriitorul era stăpînit de ideea că în teatru trebuie să se reinstituie ceva din înțelesurile tra-

---

[1] Albert Camus (1913—1960) a făcut studii universitare de filosofie. Nu a ajuns însă pînă în stadiul de agregație, atît din cauza unor greutăți materiale cît și a luptei lui cu boala. La formația sa ca scriitor au contribuit trei factori: călătoriile, teatrul și ziaristica. În 1957, opera sa a fost încununată cu Premiul Nobel pentru literatură.

Opere dramatice: *Revoltă în Asturii (Révolte des Asturies), Starea de asediu (l'État de Siège), Cei drepți (les Justes), Recviem pentru o călugăriță (Requiem pour une Nonne),* aceasta din urmă adaptare după Faulkner.

gediei, atît cea din perioada clasică elenă, cît și cea din perioada care a cunoscut pe Shakespeare, Lope de Vega și Racine. O asemenea renaștere este cu atît mai posibilă, cu cît omul modern, bîntuit de sfîșieri intime, de contradicții și ambiguități ireconciliabile, este prin excelență făptură tragică.

Acțiunile nu sînt lipsite de dramatism ; pe scriitor, însă, îl interesează ca prin ele să pună în mișcare abstracțiuni, să dezvolte idei, să înfățișeze pe scenă simboluri. Dincolo de paravanul anecdotic găsim stări de angoasă, întrebări care rămîn fără răspunsuri sau cărora li se dau răspunsuri descumpănitoare, o anume panică a singurătății, o injustiție perpetuă ce apasă asupra omului, totul într-un univers cufundat în absurd. Și trebuie să adăugăm : un absurd împotriva căruia singura formă de luptă nu ar putea să fie decît aceea de a-l cunoaște, făcîndu-i pînă la capăt experiența.

Și la Camus, în dosul pesimismului său existențialist, putem desluși semne de afirmare și de chemări ale vieții. Să ne gîndim, de exemplu, la exclamația Marthei, una din eroine : «Rugați pe Dumnezeul vostru să vă facă asemenea pietrei ; aceasta va fi adevărata voastră bucurie». Putem presupune că aceste cuvinte nu pledează pentru indiferență sau insensibilitate ; sînt mai degrabă un strigăt profund, invocînd puteri interioare, tării de caracter, în stare să înfrunte contradicții și amenințări ale destinului absurd *(Neînțelegerea — Le Malentendu)*. În personajul Caligula, scriitorul întrupează pe eroul absurd. Acesta își închipuie că poate și are dreptul să schimbe lumea. Deține puterea ; o va exercita, deci, fără limite. I-ar trebui parcă și *altceva*, în afară de ceea ce îi

oferă pămîntul. Ce l-ar împiedica, anume, să devină tot atît de crud cu semenii săi pe cît se arată destinul cu întreaga noastră existență omenească ? De aici, angajare într-un joc nebunesc, fără limite, ca într-o beție de sînge și crime. Iată, însă, că în cursa aventurii va fi adus în situația de a înțelege adevăruri pe care pînă atunci era dispus să le ignoreze. Nu este atît de ușor să treci cu nepăsare, și peste datele trecutului, și peste datorii din sfera viitorului. Ființele pe care le-ai ucis nu dispar cu totul ; te pot urmări și tulbura fatidic, îți pot face și mai apăsătoare singurătatea. Cum poți fi judecător, în această lume din care faci parte și în care nimeni nu va fi vreodată inocent ? Cu cît un strop de iubire ar fi putut să împlinească mai mult decît toate crimele la un loc ? Să nu ne grăbim, de aceea, ca în lumea noastră atît de plină de morți, să ne încredințăm crimei și să vedem în ea o soluție ! (*Caligula*).

În *Cei drepți*, ultima sa piesă, Camus duce ideea mai departe și o potențează. Stepan, unul dintre protagoniști, pune scopul înaintea mijloacelor ; sînt prea mari injustițiile care vor trebui doborîte, pentru a mai avea ezitări sau scrupule în fața căilor alese. Celălalt, Kaliayev, propune în schimb doctrina unui umanism militant, în care actul nostru de înțelegere să cuprindă pe toți oamenii cu care conviețuim pe aceeași planetă.

Albert Camus, în perioada imediat următoare celui de-al doilea război mondial, a putut să apară ca un îndrumător de conștiințe. Tineretul, în special, găsea în opera lui puncte de reper și de orientare sufletească. În această privință, teatrul lui s-a dovedit tot atît de activ, de viu, ca și eseurile sau romanele sale.

Pe arie germană, teatrul de idei are drept reprezentant principal pe Friedrich Dürrenmatt[1]. În scrierea sa *Probleme de teatru* (*Theaterprobleme*, 1955), găsim liniile directoare ale concepției sale dramatice. Scriitorul ne dă a înțelege că vechile modalități estetice de teatru nu ar mai putea să cuprindă și să redea pe scenă aspectele încărcate de contradicții și sfîșieri interioare ale lumii moderne. Din ce în ce mai mult va trebui să recurgem la *grotesc* și *paradox*, dacă vrem ca situațiile înfățișate pe scena de teatru să exprime cu adevărat stările haotice din jurul nostru. Într-adevăr — ne spune în continuare scriitorul — vedem cum în epoca și în societatea noastră se petrec fapte pe care nu le-a dorit nimeni, despre care nu știm cine le-a gîndit, asupra cărora purtăm o răspundere colectivă, în care devine imposibil să distingem între vinovați și victime. Între tragedie și comedie, autorul optează pentru cea din urmă. Aceasta îi apare mai proprie pentru intenția sa satirică, pentru a reda mai expresiv imaginea condiției umane în declin, pentru a fi mai aproape de sensibilitatea modernă și, mai ales, pentru a sugera tema libertății cu implicațiile ei necesare.

Literatura — în gîndirea lui Dürrenmatt — nu ar putea să influențeze direct, să propună soluții propriu-zise. Are însă facultatea de a produce neliniște și incitații, toate de natură să

---

[1] Friedrich Dürrenmatt, fiul unui pastor protestant din cantonul Berna, s-a născut în 1921. La Zürich și Berna a urmat cursuri de filosofie, literatură și științele naturii. Și-a făcut intrarea în teatru cu piesa *Așa e scris*, în 1941. Ca piese de răsunet, notăm : *Romulus cel Mare (Romulus der Grosse)*, comedia tragică *Vizita bătrînei doamne (Der Besuch der alten Dame)*, *Fizicienii (Die Physiker)*.

pună conştiinţele în stare de alarmă, să le comunice avertismente salutare. Protestul scriitorului se ridică necruţător împotriva unora din acele instituţii şi forme de viaţă din societatea modernă pe care le denumeşte «închisoare a rasei albe». *Vizita bătrînei doamne* ne face să simţim dezumanizarea în care obsesia banului şi a opulenţei poate împinge atît cugetele individuale cît şi chiar cugetul colectivităţii ca atare. În *Frank al V-lea* — anecdotă presărată de crime, escrocherii, gangsterisme, acte de sadism, suspectări generale, sugrumări ale iniţiativei şi libertăţii individuale, simulări mizerabile făcute să înşele buna-credinţă — putem afla imagini arhetipale ale societăţii bazate pe opresiune. *Fizicienii* ridică în mod cutremurător o întrebare : ştiinţa — prin progresul şi aplicaţiile ei tehnice — ca şi savanţii care o reprezintă înţeleg îndeajuns ce răspundere contractează faţă de soarta morală a umanităţii ? Subiectul din *Acţiunea Vega* ţine de domeniul utopiei literare ; în transparenţa acesteia, însă, scriitorul închide o viziune asemănătoare de filosof sceptic al istoriei : şi după trei secole, pe deasupra atîtor transformări petrecute în acest răstimp, anume trăsături sau puteri din constituţia absurdă a planetei şi ale lumii noastre au rămas mai departe în picioare, egale cu ele însele. Scriitorul elveţian, în genere, tăgăduieşte societăţii capitaliste capacitatea de-a apăra şi realiza drepturile condiţiei umane. Părţi întinse din teatrul său reflectă această preocupare. Se întreabă, caută, avertizează, denunţă, înţelegînd să facă din teatru o tribună a problematicii contemporane. Aflăm dintr-o mărturie personală : «...în scrisul meu nu există disperare, ci datorie».

8. Teatrul politic

Teatrul politic, în felul cum îl înțelege astăzi mișcarea dramatică din lume, ca o împletire strînsă de valori ideologice cu valori artistice, este o cucerire contemporană. În perioada de avangardă a procesului său de constituire, Vladimir Maiakovski (1894—1930) a marcat un moment reprezentativ.

Încă din adolescență, Maiakovski aderase la partidul bolșevic, ceea ce i-a atras arestări, detenții, excluderi din instituțiile de învățămînt și continui puneri sub urmărire din partea autorităților țariste. În ce privește vocația sa literară, a început prin a-și găsi afinități spirituale cu un grup futurist ce se constituise de curînd în Rusia. Militarea pentru o artă a viitorului se conjuga în mod esențial cu vocația și pasiunea lui revoluționară.

În 1917, a participat la luptele care aveau să impună la Petrograd guvernul din Octombrie. Era în aceasta, în afară de adeziunea și înregimentarea sa politică, și o formă autentică de împlinire personală, gîndirea revoluționară și manifestarea corespunzătoare fiindu-i a doua natură. Cu mult înainte, ca poet, proclamase în ton aproape profetic: «versurile mele sînt versuri de propagandă».

Ca autor dramatic, propriu-zis, Maiakovski a debutat în 1918 cu piesa *Misterul buf*. Mayerhold, vestitul regizor de mai tîrziu de la «Teatrul de Artă» din Moscova, i-a pus-o în scenă. E vorba de o alegorie, scrisă într-un amestec spiritual de satiră cu accente de comic pur, cu referire simbolică la evenimente ale epocii contemporane: cei care vor fi chemați să repună în mișcare arca lumii, după trecerea potopului, sînt proletarii.

Zece ani mai tîrziu, în 1929—1930, Maiakovski va reveni în teatru cu două din ultimele lui lucrări literare : *Ploşniţa* şi *Baia*. Şi în aceste piese, satira este condusă cu mijloace artistice. Aspecte din experienţa statului sovietic, într-o perioadă de aşezări, deci cu inerente încrucişări de stări confuze sau contrarii, sînt înfăţişate în mod viu, antrenant, ingenios, cîteodată cu aparenţe vesele ca de vodevil, dar în fond cu scrutări grave, cu îndemnuri la autocritică severă, cu apeluri adresate conştiinţei comune. Personajele puse în cauză interesează şi prin ele însele, şi prin capacitatea lor tipologică. S-a afirmat că ele ar reprezenta adevărate «măşti sociale», reeditînd astfel pe portative ale vieţii moderne configurări de felul celor perpetuate de *commedia dell'arte*. Prisîpkin, personajul din *Ploşniţa,* lăsîndu-se furat de cîntecul de sirenă al unor voluptăţi mic-burgheze, se situează în afara clasei sociale, abdicînd de la principiile şi de la datoria morală pe care i le punea această clasă. Iar în *Baia,* personajul Pobedinisikov, funcţionar superior în serviciile de coordonare, încarnează inerţia birocratică, aplecată prin mediocritatea şi lipsa ei de acţiune să pună stavile progresului.

În genere, cercetătorii în materie sînt de acord în a considera pe Erwin Piscator drept întemeietorul teatrului politic, în înţelesul de teatru revoluţionar şi de teatru angajat care i se atribuie astăzi.

Evenimentele care au condus la întemeierea acestui teatru, ca şi principiile care îi stau la bază, apar limpede în cartea *Teatrul politic* (1929), o carte nu atît de doctrină rece şi abstractă, cît mai de grabă de amintiri şi confesiuni.

Ideea teatrului politic — precizează Piscator — a început să se înfiripe în ultimele de-

cenii ale secolului trecut, într-o perioadă în care două forțe pînă atunci depărtate una de alta au pornit să se apropie : literatura și proletariatul. Contactul muncitorimii organizate cu teatrul — ne spune același autor — s-a produs de fapt cu întîrziere, aceasta din cauză că teatrul continua să se învesmînteze în forme festive, să plutească dincolo de evenimentul cotidian, să dea prioritate contemplării, nu atitudinilor militante și revendicative. Prin întemeierea teatrului *Freie Volksbühne (Teatrul liber popular)*, vor surveni modificări în această stare de lucruri. Apărea lozinca : «artă pentru popor» ; în speță : nu ca pînă atunci un teatru salonard, ascunzînd adesea sub pretenții de intelectualitate rafinată tendințe de divertisment vulgar, ci un teatru izvorînd din situații autentice ale vieții și ale societății, capabil să edifice și să educe, să propage idei active și sentimente de cultură.

Mișcarea literară naturalistă, avînd ca program «adevărul și numai adevărul», făcuse dovada că scena de teatru poate deveni, bineînțeles, în limite artistice, și o tribună politică. În piese ca *Țesătorii, Familia Selicke, Hanne Jagert,* spre deosebire de trecut cînd era mai mult obiect de speculații afective, proletariatul fusese înfățișat cu conștiința și problemele lui de clasă. Numai că aceste piese, ca și cele înaintașe semnate de Ibsen, nu ajungeau efectiv pînă la a defini și propaga revendicări de masă, ci se mărgineau la a constata stări de fapt sau cel mult să schițeze avertismente. Semnalul pentru o și mai marcată înfăptuire l-a dat primul război mondial. În 1917, teatrul «Das junge Deutschland» («Tînăra Germanie») de sub patronajul lui Max Reinhardt a reprezentat piese care, încă înainte de sfîrșitul ostilităților, puneau în cauză războiul *(Bătălia navală — Die*

Seeschlacht de Reinhard Goering și *Neamul — Ein Geschlecht* de Unruh). Între 1925—1930, în mare măsură sub influența tînărului teatru sovietic, s-a impus ideea de «teatru muncitoresc». Este perioada în care își făceau apariția personalități ca Georg Kaiser, Ernst Toller și Bertolt Brecht. În 1926, «Arbeiter-Theater-Bund», avînd ca deviză «artă pentru popor și prin popor», număra opt mii de actori-amatori, majoritatea provenind din rînduri muncitorești. Mișcarea s-a extins. La un moment dat, s-a vorbit în Germania despre necesitatea unei federații a teatrelor muncitorești. În Franța, Anglia și în alte țări europene, nu mai puțin și pe alte continente (Japonia, U.S.A.), s-au produs acțiuni similare. În 1933, a avut loc la Moscova o primă olimpiadă a teatrului muncitoresc, cu participarea a douăzeci de țări din toată lumea. Din această clipă, teatrul politic ieșea din faza deziderateIor ori a simplelor prospecțiuni, devenind în viața scenei contemporane un sector cu doctrină fermă și cîmp larg de manifestare.

În Germania — am spune ca patrie natală — teatrul politic număra cei mai mulți reprezentanți. Toți sau aproape toți sînt legați de «Berliner Ensemble», ca purtători de cuvînt sau ca urmași ai spiritului întronat în această vestită formație teatrală de Bertolt Brecht. E necesar, acum, ca asupra acestuia să ne oprim cu un plus de referințe și priviri caracterizatoare.

Opera întreprinsă de Bertolt Brecht[1] împletește în ea atît valori de estetică teatrală

[1] A trăit între anii 1898—1956. Primul război mondial, la care a participat ca infirmier, l-a împiedicat de a-și continua studiile de medicină. A participat la revoluția democratică germană din 1919. Primele sale lucrări poetice exprimă sentimente și procese de conștiință în starea de haos și dezorientare provocată

cît și valori social-politice. Găsim în această operă o sinteză de activități, avînd în centrul lor teatrul ca formă expresivă de artă, deopotrivă și ca mijloc de militare în datele generale și în datele contemporane ale politicii, ale culturii și ale educației. Paralel cu ideea de teatru politic, Brecht a impus și o idee complementară, cea de teatru epic. Fie și dintr-un fapt obișnuit, curent, se pot extrage sensuri epice universale. Dramaturgul înțelegea să se despartă de multe din procedeele teatrului tradițional, în special cele privind producerea iluziei scenice. Propunea, în schimb, ca spectatorul să poată urmări evoluția de pe scenă cu spirit critic, să rămînă departe de personajele interpretate de actori, să-și păstreze față de evenimentele dezvăluite dramatic o putere obiectivă de constatare și de judecată. Este așa-numitul «efect de distanțare», în versiune originală : «Verfremdungseffekt», punct nodal în

---

de dezastrele războiului. Și-a început experiența de teatru ca asistent și colaborator al lui Max Reinhardt și Piscator. După lungile lui peregrinări — în Franța, Danemarca, Finlanda, U.R.S.S., U.S.A. — s-a stabilit în Berlin-Est, unde împreună cu soția sa — actrița Helen Weigel — și o seamă de colaboratori a condus formația teatrală *Berliner Ensemble.*

Din vasta sa operă dramatică, merită să cităm ca reprezentative piesele : *Mama* (adaptare liberă după romanul lui Gorki), *Sfînta Ioana a abatoarelor (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, după o nuvelă de Elizabeth Hauptmann), *Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre Kinder*, inspirație dintr-un roman de Grimmelshausen), *Cercul de cretă caucazian (Der Kaukasische Kreidkreis*, după un vechi text chinezesc), *Domnul Puntila și sluga sa Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti*, după un scenariu al lui Chaplin și o povestire a scriitoarei finlandeze Hella Wuslijoki), *Galileo Galilei, Opera de trei parale (Dreigroschenoper*, cu muzică de Kurt Weill, după *The Beggar's Opera* de John Gay), *Omul bun din Sîciuan (Der gute Mensch von Sezuan)* ș.a.

concepția de teatru a autorului nostru, totodată fapt de răsunet universal cu urmări importante în școlile moderne de regie.

Fondul ideatic al teatrului brechtian este în largă măsură de inspirație marxistă ; și adăugăm : inspirație marxistă și în sens doctrinar, dar mai ales ca implicație etică și ca disciplină orientativă în problemele de viață ale umanității moderne.

Începuse, oarecum, prin a se lăsa influențat de expresionism, în special de îndrăznelile formale ale acestuia ; cu timpul, însă, va renunța la ele, preferînd să adopte un limbaj mai popular, să dea alegoriilor și parabolelor sale înțelesuri edificatoare, să aducă mitul și legenda la niveluri apropiate de simțirea și gîndirea comună, să pună în schemele sale omenesc, pe cît posibil și o undă de patetism.

Primele sale piese reflectă situații critice în care poporul german a fost împins de mentalitatea militaristă și imperialistă a păturii lui conducătoare. *Tobe în noapte (Trommeln in der Nacht)* ne ajută să rememorăm evenimente politice produse prin asasinarea lui Karl Liebknecht și a Rozei Luxemburg. În *Eduard al II-lea*, prelucrare după piesa elisabetană a lui Marlowe, sînt denunțate acte de cruzime și de arbitrar ale puterii politice. *Opera de trei parale*, cu adaptarea ei la situații și forme moderne de viață, închide în ea o necruțătoare satiră a societății. *Galileo Galilei*, într-un fel, poate deconcerta. Eroul este înfățișat prin înălțimi și mizerii. Nu și-ar fi dus la bun sfîrșit cercetarea, nu și-ar fi salvat nici viața, fără prețul unui furt — a dat ca proprie inventarea unei lunete care de fapt se fabrica încă de mult în Flandra — și fără compromisul unei trădări, în speță renegarea sistemului copernician, în care totuși credea. Autorul nu aprobă,

nu incriminează, nu trage concluzii, nu adoptă o poziție etică într-o direcție sau alta ; ceea ce ar vrea, din partea spectatorului, e ca acesta să poată contempla faptele cu o stare de libertate calmă, într-un chip capabil să discearnă critic mulțimea, complexitatea, desigur și inevitabilitatea elementelor intrînd în componența actelor noastre ca indivizi și ca membri ai colectivității sociale.

Sfînta Ioana a abatoarelor dă impresia de parodie a dramei lui Schiller, *Fecioara din Orléans*. Acțiunea se petrece la Chicago, metropola abatoarelor moderne. Coborîrea în «infernul» acestor abatoare este metafora prin care dramaturgul încearcă să sondeze și să măsoare întinderea mizeriei care domnește în lume și flagelele de răutate pe care sărăcia le poate provoca în cugetele oamenilor. Tema din *Cercul de cretă caucazian* este străveche ; autorul îi dă însă înțelesuri și semnificații contemporane. Dezbaterea de aici ne poartă asupra ordinii stabilite, aceea care duce la războaie, înăsprind raporturile dintre oameni, înstrăinîndu-i pe aceștia și de ei înșiși, și de comunitatea căreia îi aparțin. Se desprinde însă și o idee mai senină, în transparențele căreia apar promisiuni regeneratoare : «un lucru aparține — ni se spune — aceluia care îl poate face mai bun». Și în *Die Mutter Courage* — piesa despre care s-a afirmat că ar reprezenta chintesența teatrului brechtian — găsim o rază de nădejde asemănătoare : este puterea aceea obstinantă a celor desmoșteniți ca fie și sub apăsarea oricăror suferinți sau nefericiri să aleagă totuși calea vieții.

S-a crezut o vreme că Brecht compunea doar pentru scenă, nu și pentru vreo reflectare sau incantație literară. Chiar dacă a pornit cu această tendință la drum, e limpede că în

cursul activității și evoluției lui scriitoricești i-a imprimat modificări, mai bine zis restituiri cardinale. Într-un teatru angajat, încărcat de probleme și semnificații contemporane, Brecht nu a părăsit niciodată preocuparea de artă.

Remarcabilă, în viața și explorările teatrului politic din zilele noastre, este și prezența francezului A. Gatti (n. 1924), dramaturg, regizor, om de teatru în toată puterea cuvîntului, deschizător de drumuri în ce privește adaptarea tehnicii cinematografice în beneficiul expresiei teatrale.

Sub raport teoretic, Gatti face afirmații radicale : «nu există artă în sine» ; «arta este actul de conștiință care spune nu» ; «trebuie să facem o revoluție pentru a găsi limbajul cel mai adaptabil la realitățile timpului nostru» ; «a discuta problemele țării în chiar momentul cînd aceste probleme se pun — iată ce înseamnă a regăsi funcția elementară a teatrului» ; «gestul teatral este în mod inevitabil politic» ș.a.m.d. Practic, creația sa literară în genere, și cea dramatică în specie, reprezintă transpuneri consecvente ale acestor idei.

Multe din temele lui Gatti au fond autobiografic ; răsar din experiențe proprii sau din evenimente la care scriitorul a fost martor ocular. *Copilul-șobolan (l'Enfant rat)* și *A doua existență a lagărului de la Tatenberg (La deuxième existence du camp de Tatenberg)* se leagă de propria experiență a scriitorului în lagăre de concentrare. O grevă la care a participat tatăl scriitorului este evocată în *Viața imaginară a gunoierului August G. (La vie imaginaire de l'éboueur August G.)*, *Cronici ale unei planete provizorii (Chroniques d'une planète provisoire)* dramatizează un episod din drama evreiască sub regimul nazist. Răsunătorul proces Sacco-Vanzetti, care în vremea lui a zguduit conștiința

lumii, se oglindeşte în *Cînt public în faţa a două scaune electrice (Chant public devant deux chaises électriques)*.

Desigur, dacă aceste teme ar fi înfăţişate pe scenă doar ca reportaje, fie cu titlu de informaţie, fie cu notă rechizitorială, importanţa lor ar rămîne minimă. Autorul, însă, ştie să le dea adîncime, să le includă într-un sistem de valori, să le împrumute respiraţie umană, să le înnobileze prin situare poetică. Respectă faptul istoric, fără însă a face din reconstituirea lui exactă o dogmă. Tocmai puterea de a trece peste exactitatea de detaliu — ne spune autorul — poate contribui ca pe scenă adevărul să ni se reveleze mai sugestiv, mai comunicativ. Să nu dispreţuim cumva visele şi iluziile ; acestea — ni se spune mai departe — pot să fie semne caracteristice ale acelui univers profund pe care dramaturgul e dator să-l exploreze. Amintirea este un domeniu în care trebuie să pătrundem cu intuiţie, cu sagacitate, cu răspundere ; trecutul nu moare, ci iradiază continuu, purtînd asupra lucrurilor o imagine a sensibilităţii personale pe cît de inefabilă pe atît de stăruitoare. De altminteri asemenea întrepătrunderi de tip osmotic — între trecut şi prezent, între experienţa individuală şi idealul colectiv, între real şi imaginar, între temporal şi spaţial — constituie pentru autorul nostru o formă de gîndire, o modalitate estetică, o soluţie de umanizare, un mijloc de sugerare, mai cu seamă de sugerare a acelor dimensiuni nevăzute care conferă suferinţelor umane semnificaţii filosofice şi măreţie etică.

O menţiune, în treacăt, şi despre folosirea imaginii cinematografice, procedeu practicat adesea de autorul nostru. Faptul nu e nou ; îl practicaseră înainte — de fapt, iniţiatorii lui — Piscator şi Brecht. Dar în vreme ce la

aceştia din urmă imaginea proiectată avea drept scop fie să comenteze acţiunea, fie s-o amplifice, Gatti o integrează în text, îi dă valoare substanţială, o ridică la rang aproape egal cu comunicarea vorbită.

În Anglia, mişcarea literară cunoscută sub denumirea de «tinerii furioşi» deţine în ea şi elemente de teatru politic. Mediile muncitoreşti sînt larg explorate. Limbajul întrebuinţat îşi asociază tot mai multe sonorităţi şi ritmuri ale vieţii cotidiene. Interioarele burgheze apar mai rar, dîndu-se preferinţă locuinţelor sărace, cartierelor asuprite, izbucnirilor brutale neprefăcute de criteriile unei civilizaţii convenţionale. În ce priveşte conţinutul tematic, predomină nota de protest şi denunţare a multimilor de contradicţii, iluzii, mistificări şi relativisme pe care lumea modernă le întreţine, ca şi cum s-ar complăcea în ele.

John Arden (n. 1930), mai ales în *Dansul sergentului Murgrave*, ilustrează în mod caracteristic tendinţele amintite. Acţiunea este situată la sfîrşitul secolului trecut ; e limpede, însă, că înţelesurile piesei privesc războaiele colonialiste din perioada mai recentă. Contextual, transpare ideea că istoria adăposteşte adesea orori şi sacrificii absurde, inutile. Toată piesa exprimă un protest hotărîtor împotriva războaielor în general, cu atît mai mult cu cît în mod făţiş sau difuz acestea sînt susţinute de legi, instituţii, de organizări statale, în ultimă instanţă de prejudecăţi sau de inerţii sufleteşti ale celor care vor deveni victime. Trăim cumva într-o societate în care oamenii nu se mai pot pune de acord asupra valorilor de respectat ? În care posibilitatea acestora de comuniune socială şi spirituală se îndepărtează treptat ? Piesa nu dă un răspuns cert ; simţim

însă că problema rămîne deschisă ; în perspectivă poate comporta tot atîtea semne de încredere ca şi semne de scepticism.

9. Teatrul american

Pînă la începutul secolului nostru, teatrul american a avut o existenţă mai mult larvară. Trăia din împrumuturi europene, din imitaţii pseudo-clasice, din improvizaţii cu dedesubturi comerciale, multe din acestea fără vreun suport doctrinar, fără implicaţii mai adînci de cultură, ci adesea ca forme de divertisment sau mondenitate citadină.

Transformarea s-a petrecut prin etape, de altminteri de scurtă durată fiecare. În locul unor subiecte de paştiş din repertoriile străine, vor începe să-şi facă drum preocupări sociale, conflicte economice, procese ridicate de luptele şi discriminările din societate. Tonul, în genere, este brutal. Nota realistă devenea cuvînt de ordine. Spectatorul — se afirmă curent — nu trebuie cruţat ; e necesar să i se înfăţişeze faptele cu francheţe, pe cît posibil şi cu minuţiozitate, fără spontaneităţi sau implicaţii emotive, deci ca într-o fotografie exactă sau ca într-un mecanism precis de orologerie. Este de discutat în ce măsură această concepţie s-a putut realiza în opere vii, capabile să reprezinte şi să impună cu adevărat o concepţie de teatru. Oricum, ele veneau cu o deschidere, aduceau pe scenă un suflu de actualitate, încercau să se ridice deasupra unui conformism rutinar.

Primul război mondial — eveniment la care U.S.A. a participat efectiv doar în ultima parte dar pe care l-a urmărit în întreaga lui desfăşurare — a fost pentru teatrul american un punct de cotitură. Semnalul l-au dat două piese

ale lui O'N e i l l[1]. *În drum spre Cardiff (Bound East for Cardiff)* și *Setea (The Thirst)*, reprezentate în 1916 în stagiunea de la «Wharf Theatre» din Provincetown. Dintr-o dată, își făceau drum pe scenă înțelesuri de un ordin mai profund, cu indicații umane și filosofice. E vorba, anume de un sens tragic al vieții ca făcînd parte din destinația umană capabil să dea acesteia înălțime și demnitate, fie și în situații de suferință, de injustiții morale sau de înfrîngere. În aceeași epocă, se producea și o altă deschidere, cea marcată prin *Jocuri despre Natural și despre Supranatural (Plays of the Natural and of the Supernatural)* de T h e o d o r D r e i s e r (1871—1954), cunoscut pînă atunci ca romancier. Noutatea, în cazul de față, se constituia, pe de o parte prin mai multă includere de fantezie poetică în substanța tra-

[1] Eugen Gladstone O'Neill (1888—1953) a avut o tinerețe aventuroasă — mic funcționar, marinar, ziarist, actor ș.a. —, ceea ce însă îi va sluji mai tîrziu, în găsirea temelor și subiectelor din care își va constitui universul său dramatic. Începuturile lui dramatice numără piese într-un act, cu vădite influențări din Shaw. Prima dramă de întindere, punînd în plin problema contradicției dintre destin și natură, a fost *Dincolo de zare (Beyond the Horizon)*, în 1922. O clipă, a văzut în Wedekind un model; curînd însă va părăsi această cale, nu despărțindu-se propriu-zis de mișcarea expresionistă, ci căutînd să-i imprime soluții personale. Apropierea de doctrina lui Freud l-a condus pe autor în multe din operele sale de maturitate. Ca participare la evenimente politice, trebuie să notăm pledoaria lui umanitară în chestiunea negrilor *(All God's Childern Got Wings — Toți fiii lui Dumnezeu au aripi*, 1924).

Cităm dintre piesele lui remarcabile: *Împăratul Jones (Empereur Jones), Patima de sub ulmi (Desire under the Elms), Straniul interludiu (Etrange Interlude), Din jale s-a născut Electra (Mourning Becomes Electra), Lungul drum al zilei către noapte (Long Day's Journey into the Night)* ș.a.

gică a conţinuturilor, pe de altă parte prin încercări de apropiere între criteriile realiste şi unele trăsături de literatură expresionistă.

Pe linia emoţiei tragice, repetăm, semnalul a fost dat de O'Neill. Dramaturgia americană, în felul ei de a trata problema destinaţiei umane în condiţiile vieţii moderne, se va dovedi credincioasă acestui semnal. Ce se va întîmpla — e necesar să ne punem şi această întrebare — în domeniul comediei? Faptele, aici, denotă dezvoltări mai mult în suprafaţă decît în adîncime. Predomină evenimentele şi opiniile momentului; studiile de situaţii şi caractere apar mai rar. Pictura moravurilor este făcută atent, cîteodată de-a dreptul minuţios, nu atît cu intenţie de critică ori satiră, nici ca mijloc exclusiv de divertisment, ci ca formă de participare la mersul curent al vieţii, în genere cu notă de acceptare şi de simpatie pentru aceasta. Se succed imagini şi colorituri variate, înfăţişînd în mod sugestiv trepidanţa, solicitările, nu mai puţin şi voluptăţile momentului. Nu se dau lecţii de morală practică, nu se schiţează proteste sau rechizitorii, parcă avîndu-se în vedere că publicul american nu ar fi aderent la asemenea atitudini. Vom putea să constatăm, însă, în perioada 1931—1940, cînd situaţia economică a produs zdruncinări serioase în societatea americană, că şi creaţia comică de teatru va înregistra evenimentul. De la liniştea anterioară se va trece acum la unele luări de poziţie în care caracterul social cu înţeles de revendicare şi contestaţie va deveni mai viu, mai apăsat.

Cel de al doilea război mondial — pregătirea, desfăşurarea ca şi urmările lui — au deschis în teatrul american o etapă nouă, de astă dată cu rezonanţe adînci, cu desfaceri hotărîte de vechile servituţi, cu reforme mari de tehnică

și expresie teatrală, toate acestea în scopul de a se pune între scenă și realitate mai multă corespondență. De altminteri, teatrul din această epocă va fi și denumit un teatru «al realului și al actualului».

Oricum, trebuie să consemnăm un fapt caracteristic : teatrul american, care în mod practic la sfîrșitul secolului al XIX-lea aproape că nu exista, va putea ca în decurs de cîteva decenii să parcurgă distanțe uriașe, ajungînd ca în epoca noastră să reprezinte în materie unul din factorii dătători de măsură. În genere, această evoluție a urmat situații și sensuri legate de modul american de viață *(«the American way of life»)*; ea reflectă, totodată, și procese, îngrijorări, lupte și aspirații moderne putînd să intereseze universalitatea umană.

Peste toată această dezvoltare din teatrul american modern plutește cu înțelesuri și măreții tutelare figura lui O'Neill. Opera pe care ne-a lăsat-o, privită în totalitatea ei, este inegală. Descoperim în ea căutări, experiențe, ezitări, chiar și contradicții. Cititorul sau spectatorul se pot întreba dacă ne aflăm într-un domeniu de realități sau într-o lume fictivă, în care transfigurarea poetică a ținut să aibă primul cuvînt. Aceasta nu împiedică, însă, ca opera să fie mare, într-un fel și revoluționară, cu ecouri care continuă să se propage atît pe continentul american cît și în sferă universală.

Nu ni se dau explicații ; nu avem de-a face cu programe, manifeste, declarații de principii, ci cu exemplul unei opere înfăptuite în tăcere, în elaborări îndelungi, trăite, adesea și dureroase. O idee conducătoare, totuși, se deslușește în mod limpede. O'Neill e convins că în secolul nostru un teatru efectiv, capabil să reflecte în mod autentic problemele de viață ale acestui secol, nu ar mai putea să fie un teatru cu

canoane, cu reguli fixe, cu tehnici din arsenalul clasic al meşteşugului dramatic, ci unul cu deschideri, receptiv, capabil să asimileze oricîte solicitări și indicații venite dinafară. Materia dramaturgiei lui O'Neill gravitează înspre tragicul destinației umane. Datoria de a trăi : în aceasta poate consta măreția omului, după cum tot ea îi poate rezerva și universala lui nefericire. Asupra fiecăruia plutește o inexplicabilă fatalitate. Natura umană și destinul aleargă parcă pe drumuri diferite ; se află în nesfîrșită contradicție. Asistăm, în diferite chipuri, la drame ale eșecului, la năzuinți zadarnice, la străduinți care de regulă rămîn fără rezultat. Critica vremii și-a pus uneori întrebarea dacă autorul nu împinge lucrurile prea departe în această destinație fatalistă. Finalul din *Anna Christie*, în special, a suscitat cele mai multe proteste. Răspunsul dat de O'Neill este caracteristic ; rezumă în el concepția dramaturgului într-una din fazele constitutive ale creației sale. Citām : «...În ochii mei, numai ceea ce este tragic posedă acea frumusețe semnificativă, care este și adevăr ; ceea ce poartă marca tragicului conține totodată și sensul vieții, și nădejdea care îl poate însoți...».

Într-o fază următoare, influența lui Freud asupra scriitorului american va deveni sensibilă. Tot mai insistent, autorul se preocupă acum să ajungă la rădăcinile ascunse, misterioase, într-un fel și tulburi, ale personalității și ale caracterului uman. Din această clipă, cuvintelor rostite li se vor adăuga și tot atîtea cuvinte interioare. Atîtea momente, în dialogurile desfășurate pe scenă, vor rămîne în suspensie, ca niște replici neexprimate, sugerînd o lume de profunzimi secrete și așteptînd ca întregirea lor să rezulte prin intuiția specta-

torilor, prin intrarea acestora pe unda tăcută a unor realități interioare.

Poate că într-o zi făptura umană va ajunge să-și descifreze enigma ; contextual, apare în opera dramaturgului și această perspectivă. Poate, anume, că va izbuti să descopere ceva din lumina aceea spre care năzuiesc neîntrerupt visurile sale. Pînă atunci, însă, înfruntînd inexorabilități ale soartei, omul trebuie să lupte, să lupte fără întrerupere, reînnoindu-și în fiecare clipă eforturile.

Straniul interludiu, piesa reprezentată întîia oară la New York în 1928, a marcat în cariera dramaturgului un moment de exponență, și ca forță dramatică dar mai ales ca expresie scenică. De la această dată, ceea ce azi înțelegem prin *monolog interior* va deveni în multe din încercările dramaturgiei contemporane aproape cuvînt de ordine ; mai precis : va deveni formă de cunoaștere și de comunicare, modalitate de artă, tehnică dramatică menită să dea dialogului o dimensiune nouă, însumînd în datele lui analitice și o valoare globală. E vorba de un artificiu subtil, implicînd deopotrivă atît o măiestrie aparte a actorilor cît și o atenție mai ascuțită a spectatorilor, în stare ca odată cu relatarea propriu-zisă din dialoguri personajele în cauză să-și comunice și gîndirea lor secretă.

Realismul lui O'Neill cuprinde în el și transfigurări poetice. Tragicul, în piesele sale, nu ne îngheață ; dimpotrivă, îl simțim străbătut de un fior umanitar, pe alocuri chiar și de elanuri romantice. O lumină, totuși, răzbate fie și în cel mai nefericit dintre cugete, cu anume mîngîieri și susțineri în drama dureroasă a voinței de viață.

Criza economică dintre anii 1931—1940, care a zguduit profund societatea americană, și-a

avut reflexele ei și în teatru. În primul moment, se părea că scena ar fi intenționat să rămînă străină de frămîntările epocii, ba chiar să abată atenția comună de la apăsările acestor frămîntări prin repertorii odihnitoare, vesele, în orice caz mai ferite de ecoul îngrijorărilor la ordinea zilei. Era cu neputință, însă, ca această evadare din realitate să se prelungească la nesfîrșit. Socialul, politicul, protestul, pe alocuri chiar cu notă de vehemență, vor începe să pătrundă în materia subiectelor dramatice, cerîndu-și dreptul la considerație și reflectare.

Începutul în acest sens l-a făcut John Henry Lawson cu *Istoria unei reușite (Succes Story)*. O continuare semnificativă este cea marcată de Clifford Odets, poate dramaturgul american cel mai caracteristic în ce privește stările de spirit ale tineretului din preajma anului 1935, în genere încărcate de revoltă față de incertitudinile viitorului. În *Așteptînd pe Lefty (Waiting for Lefty)* asistăm la drama intimă, la dezastre sufletești și familiale, în legătură cu o grevă a șoferilor de taxiuri din New York. *Ridică-te și cîntă (Awake and Sing)* ne înfățișează o viață de familie îngustă, mediocră, înglodată în nenumărate fapte meschine ale zilei, dar în care se ivesc și raze de nădejde. Ralph — unul din personaje — își dă seama că viața reclamă ca în efortul nostru să punem și o doză de credință, că în orice activitate trebuie să asociem sentimentul recompensei și cu puțină bucurie dezinteresată, că idealul adevărat este acela în care judecata noastră personală își asociază și condiții ale criteriului social. *Orașul nostru (Our Town)*, piesa lui Thornton Wilder (n. 1897), ne introduce în existența cotidiană a unei localități modeste dintr-un district rural, cu individualități reprezentînd în totul modul de viață ame-

rican, cu ceea ce în acest mod de viață este mai autentic și mai constituit, nu mai puțin însă și cu transparențe simbolice privind viața universală, umanitatea în general. În același proces de idei, merită să amintim și pe William Saroyan, cu spiritul său umanitar, cu pasiunea sa pentru cei săraci și desmoșteniți, cu încrederea lui în posibilitatea de virtute a acestora. Și-a exercitat mai întîi pana de scriitor în nuvelistică ; a venit în teatru, presupunem, pentru ca gîndurile sale încărcate de simțăminte franciscane să-și găsească un cîmp mai direct de propagare. Piesele sale — *Clipe de viață (The Time of Your Life), Nu va mai fi noapte (There Shall Be no Night)* ș.a. — au o pătrunzătoare trăsătură comună : calitatea unor oameni obișnuiți de a-și purta cu noblețe sărăcia, modestia, bătrînețea, aceasta prin disciplina interioară pe care le-o inspiră inima lor bună.

La efortul pe care cel de al doilea război mondial l-a cerut societății americane s-a asociat și teatrul. Ne aflăm în perioada anilor 1941—1950. În destul de pronunțată măsură, repertoriile vor căuta să producă destindere și agrement, compensînd astfel prin momente de bună dispoziție încordarea din cugete și tensiunea impusă tuturor prin datoria de muncă suplimentară. Treptat-treptat, însă, își vor face drum și teme mai grave, de natură să exprime sensul profund al evenimentelor în curs, să dezbată probleme de ordin social, moral și psihologic ridicate de aceste evenimente, să reia sub unghiuri noi chestiunea *«American way of life»*.

Odată cu încetarea războiului, în ambianța morală creată de urmările efective și urmările posibile ale acestui război, teatrul american se va îndrepta și spre alte subiecte decît cele le-

gate de evenimente exterioare. Psihologicul își va face o reintrare puternică pe scenă, dar de data aceasta nu doar pentru plăcerea analizei sau pentru delectări contemplative, ci pentru alarme și scrutări hotărîte în datele vremii, pentru chemări la mai multă ordine morală și spirituală atît în comportarea de viață a indivizilor cît și a societății umane în general.

În această privință, primul loc îl deține Tennesee Williams[1] (n. 1914). Scriitorul și-a făcut ucenicia ca om de teatru în studiourile de la Holywood. La baza concepției sale dramatice stăruiesc criterii psihanalitice. Personajele sale se află într-un permanent conflict, cu ele însele și cu totul ; datele efective ale realității le strivesc fără milă iluziile. Un anume patologic domnește tot timpul. Obsesii sexuale împingînd la dezastre fizice și morale ; mame tiranice, ca sub puterea unor perversiuni alimentate în straturi tulburi ale conștiinței ; făpturi umane neîmplinite, purtîndu-și pretutindeni insatisfacția ; adolescenți în derută sufletească ; diformități intime, exaltări, nevroze și izbucniri isterice, ciocniri între aspirația la libertate sexuală și rezistența puritană a unei părți din societate ; iată — într-o înșirare schematică, temele unei dramaturgii în fondul ei protestatară, atît cu înțelesuri directe cît și cu egale raportări simbolice.

---

[1] Dintre piesele care l-au impus ca autor dramatic reprezentativ, trebuie amintite : *Menajeria de sticlă (The Glass Menagerie), 27 de vagoane pline de bumbac (27 Wagons full of Cotton), Un tramvai numit Dorință (A Streetcar Named Desire), Vară și fum (Summer and Smoke), Pisica pe acoperișul încins (The Cat on a Hot Tin Roof), Dulcea pasăre a tinereții (The Sweet Bird of Youth), Noaptea iguanei (The Night of the Iguana).*

Prin **Arthur Miller**[1] asistăm la încercarea de a se încetăţeni pe scena americană un nou spirit tragic, mai bine zis o nouă interpretare a sensului tragic al existenţei, aceasta în pofida atîtor îndoieli sau rezistenţe, toate socotind că în epoca noastră faptul nu ar mai fi cu putinţă. Şi în opera acestui autor străfundurile biologice continuă să-şi spună cuvîntul ; numai că acestea nu mai apar singure, deţinînd întreg procesul conflictual, ci în continuă împletire cu normele, prejudecăţile, comportările şi constrîngerile societăţii. Într-un fel, raportîndu-ne la construcţia dramatică şi forma procesuală a dezbaterilor în cauză, regăsim imagini şi proceduri ibseniene ; într-alt fel, desfăşurarea pasională a situaţiilor în cauză reeditează ceva din atmosfera dramelor romantice. Oricum, e limpede că autorul american înfăţişează probleme contemporane folosind structuri dramatice şi modalităţi tradiţionale.

Conflictul dintre Joe Keller, industriaşul care a furnizat ţării armament defectuos, dar care cu abilitate cinică va şti să scape de sub rigorile justiţiei, şi fiul său Chris în care descoperirea acestor fapte va produce stări de anxietate tragică, reflectă zdruncinul moral pe care o epocă de războaie şi de exacerbări capitaliste l-a putut imprima într-o anume parte a societăţii americane *(Toţi fiii mei — All my Sons).* Willy Loman, cu toate că a muncit, că şi-a luat în serios meseria, că s-a preocupat să dea familiei sale o siguranţă demnă a vieţii,

---

[1] Arthur Miller (n. 1915) este astăzi în plină activitate creatoare. Primele manifestări în teatru ni-l anunţau ca pe un autor de avangardă, în ale cărui elaborări îşi dădeau întîlnire criterii naturaliste, expresioniste şi suprarealiste. Cu timpul, această notă de avangardism s-a temperat, apropiindu-se în mod sensibil de modelul ibsenian.

se vede depăşit de epoca sa, azvîrlit ca inutil în afara societăţii, respins tocmai de lumea căreia i s-a devotat cu nesfîrşită credinţă, în situaţia de a nu avea altceva de ales decît dispariţia lui cît mai discretă (*Moartea unui comis voiajor — Death of a Solesman*). În *Vrăjitoarele din Salem* (titlul exact dat de autor : *The Crucible ;* în traducere : *Crucificabilul*) se reconstituie cu amănunţime şi precizie istorică un proces răsunător petrecut cu două secole înainte. Prin comedia jucată de Abigaïl Williams — comedie sprijinită de magistraţi, de pastori, de credulitatea comună, de contagiunea absurdă care la un moment dat se poate produce în cuprinsul unei colectivităţi umane — John Proctor a fost acuzat de vrăjitorii satanice. Neputînd să-şi dovedească nevinovăţia, în faţa unei justiţii care îl proclamase dinainte culpabil, nu-i mai rămînea altceva de făcut decît să-şi accepte sentinţa şi să dorească neîntîrziat executarea ei. Cufundat în disperare, atîta a putut totuşi să strige : «Dumnezeu a murit !». Putem admite că în mintea autorului această reconstituire istorică se lega şi cu un înţeles contemporan. Şi anume : cît putem fi de siguri că şi azi, atît la nivelul destinelor individuale cît şi la acela al comunităţilor umane şi al naţiunilor, nu se petrec înscenări, erori, rătăciri absurde sau crime morale şi istorice de felul celor înscrise în evenimentul reprezentat ?

10. Cu privire la concepţia regizorală

În manifestarea generală a teatrului contemporan, fenomenul regizoral a căpătat înţelesuri şi înfăţişări sporite. Capitolul se leagă de aproape cu o seamă de direcţii specifice din

creația literară a vremii, cu situațiile noi ivite în teatru prin dezvoltarea cinematografului și a radioului, nu mai puțin și cu unele experiențe sau mutații de valori produse de epoca noastră în cultura și sensibilitatea lumii.

Întotdeauna, de la coregul din antichitate și pînă la activitatea regizorală din teatrele moderne, valoarea și reușita spectacolului dramatic au depins în măsură hotărîtoare de talentul, inițiativa, viziunea artistică, pasiunea și devotamentul directorului de scenă. Uneori s-a știut cine este acesta ; de cele mai multe ori, însă, persoana lui a rămas în anonimat, ca o baghetă nevăzută, conducînd și înfăptuindu-și misiunea din umbră. Am greși văzînd în aceasta, cumva, o situare a regizorului pe un plan de inferioritate față de poziția autorului și de aceea a actorilor-interpreți ; socotim că faptul ține mai degrabă de o practică teatrală tradițională, poate cu intenția nemărturisită de a se marca prin tăcere, ca fiind de la sine înțeleasă, o funcțiune adîncă și permanentă a scenei.

Astăzi, ceva din această tradiție se află în schimbare. Ideea de punere în scenă tinde să își aroge priorități sensibile față de toate celelalte componente ale fenomenului dramatic. Rostul punerii în scenă — se afirmă — este să transforme textul dramatic în spectacol. Totul, deci, ar trebui să graviteze înspre acesta, să i se subordoneze. De atîtea ori — ni se afirmă în continuare — servitutea față de textul dramatic a împiedicat ca teatrul să fie el însuși, să își trăiască în mod liber viața proprie. Ca să poată exista mai departe, teatrul trebuie să își recapete autonomia sa firească. De aici, o întreagă școală modernă, ilustrată prin remarcabile figuri regizorale — Adolphe Appia (1862—1928), Edward Gordon Craig (n. 1872),

Artaud (1898—1948), Alexei Tairov (1885—1950) ș.a. —, avînd ca deviză «reteatralizarea teatrului» și revendicînd în numele acestei devize, dacă nu chiar desființarea textului dramatic, în orice caz limitarea sau înlănțuirea lui.

Autorii dramatici — declară Appia — sînt scriitori de cuvinte, nu și creatori propriu-ziși de artă dramatică. Craig — cu o notă și mai pronunțată decît acesta — vede posibilă situația aceea în care arta teatrală să dispună de opere perfecte, fără ca pentru aceasta să mai aibă nevoie de a reprezenta texte dramatice. Artaud, sub o altă formă, proclamă ceva asemănător : ceea ce este mai specific teatral în arta teatrală, mai presus de textul scris sau vorbit, este punerea în scenă. Tot așa și Tairov : pledează pentru un teatru nou, autonom, scutit de a mai comenta texte venite din literatură, putînd să-și elaboreze pe deasupra acestora materia sa proprie. Piscator, și el, se va sluji de argumente analoge în justificarea teoretică a teatrului politic. De exemplu : să nu mai mărginim teatrul la simplul rol de «cutie optică», prin care spectatorul să contemple pasiv ceva din lumea exterioară ; piesa de teatru, emancipîndu-se de ceea ce semnificăm în mod obișnuit prin «artă» sau «acțiune», trebuie să capete înțeles și putere de manifest politic efectiv, capabil să intervină direct în actualitatea politică a epocii în general, și a unei societăți anumite din cuprinsul acesteia în special.

S-ar părea, luînd *ad litteram* aceste declarații, că între teatru și literatură s-ar deschide o prăpastie ; și, deopotrivă, că regia modernă s-ar afla în frondă față de tot ce s-a instituit pînă la ea în practica și tradiția teatrală. Faptele, însă, dezmint această impresie. În ultimele patru-cinci decenii, afinitățile spirituale și raporturile de colaborare dintre autori și regizori

au contribuit în largă măsură la regenerarea climatului dramatic. Începutul l-a făcut întîlnirea Cehov-Stanislavski. Autori de seamă — Brecht, Lorca, Ghelderode, Piscator, Adamov, Anouilh, Jarry, Genêt, pînă la un punct, și Pirandello — au fost și directori de scenă, în montarea pieselor proprii sau ale altora. Copeau și școala de teatru de la „Vieux Colombier" au găsit primul și principalul lor sprijin în grupul de la *Nouvelle Revue Française*, numărînd printre alții pe A. Gide, Péguy, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Schlumberger, Charles Vildrac, G. Duhamel, Francis Jammes și Claudel. Și este limpede că istoria și critica literară nu ar putea să emită judecăți definitive asupra unei serii caracteristice de scriitori moderni și contemporani — Büchner, Gorki, Cehov, Hauptmann, Knut Hamsun, Hofmannsthal, Alexei Tolstoi, Wedekind, Strindberg, Maiakovski, O'Neill, Claudel, Giraudoux, Cromelinck, Cocteau, Montherlant, Bernanos, Sartre, Camus, Beckett, François Mauriac, Julien Green, Anouilh ș.a. — fără ca măcar o parte din activitatea lor literară să nu fie analizată și prin prisma legăturilor spirituale cu regizorii vremii, în speță cu Stanislavski, Reinhardt, Tairov, Meyerhold, Brecht, Vahtanger, Piscator, Antoine, Copeau, Jouvet, Dullin, Pitoëff, Craig, Artaud, Gaston Baty, Jean-Louis Barrault ș.a. În ce privește realizarea teatrală propriu-zisă, deschiderile inițiate prin mișcarea regizorală amintită alcătuiesc un capitol important de cultură, cu mari semnificații contemporane. Aceste deschideri au reînnoit ideea că teatrul trebuie să fie prezent în frămîntările de viață ale epocilor ; au trezit publicul de teatru dintr-o anume blazare sau o anume indiferență ce începea să ia forme îngrijorătoare ; au reconsiderat problema raporturilor dintre clasicism și moderni-

tate în concepera și realizarea fenomenului teatral ; au smuls scenografia din rutina ei naturalistă ; au reîmprospătat, îmbogățind-o, ideea de realism teatral ; au obligat teatrul să reflecteze mai atent asupra propriei probleme, trebuind prin aceasta să-și apere autonomia, să-și dea înălțime, să asigure criteriului artistic locul ce i se cuvine, indiferent de natura situațiilor pe care le-ar avea de înfățișat ; au impus o nouă mentalitate în judecarea problemelor de teatru, făcînd să se înțeleagă că pe lîngă viziune artistică acestea comportă și tot atîta rigoare științifică, cu valențe în direcții interdisciplinare ; și, în sfîrșit, nu trebuie să pierdem din vedere că dacă prin unele din aspectele lor aceste opțiuni regizorale au putut să lase o impresie de izolare, prin altele dimpotrivă s-au situat în inima evenimentelor contemporane, dîndu-le acestora expresivitate și punîndu-le în lumină semnificațiile.

Într-o grupare aproximativă, am putea numi drept centre de avangardă regizorală, cu iradiații în numeroase sectoare ale mișcării teatrale contemporane, următoarele : «Teatrul Liber» (Le Théâtre Libre) inițiat de André Antoine (1858—1943), mișcarea de la «Vieux Colombier» condusă de Jacques Copeau (1879—1943), «Teatrul de Artă» din Moscova (MHAT) de care se leagă numele lui K. S. Stanislavski (1863—1938) și al lui Vsevolod Meyerhold (1874—1940), «Teatrul German» (Deutscher Theater) cu linia pe care i-a imprimat-o Max Reinhardt (1873—1943) și «Berliner Ensemble» unde Brecht și-a avut principalul său cîmp de experiență și de creație.

Nu avem putința, într-o privire sumară ca aceasta de față, să redăm sistematic, în ordine tematică, mulțimea de idei pe care aceste școli

le-au pus în mişcare. Ne vom mărgini, deci, la cîteva indicaţii de context general.

Întrucît teatrul este convenţie pură, înlăuntrul lui devin posibile oricîte libertăţi. Această prerogativă trebuie folosită din plin, pentru ca teatrul să se salveze din rutina în care stăruieşte de trei secole încoace. E nevoie ca ecranul acela artificial şi artificios care se interpune între scenă şi sală să dispară. Spectacolul de teatru va trebui să îşi recapete ceva din înţelesul dorit şi de comuniune prin care şi-a început existenţa şi prin care în decursul istoriei şi-a marcat momentele lui de plenitudine. Redăm o precizare a lui Copeau : «Eu socotesc — ne declară acesta — că teatrul nu îşi va recăpăta măreţia decît atunci cînd, încetînd de a mai fi o exploatare, va redeveni ceremonie». Punerea în scenă, avînd în datoria ei să readucă teatrului *puritatea* sa originară, implică responsabilităţi mari, de concepţie ca şi de tehnică. Mai mult decît de bogăţie de mijloace, e nevoie de unitate, de armonie. Contează, fireşte, ceea ce se vede ; dar e tot atît de important, adesea chiar mai important, să se sugereze ori să se evoce invizibilul. A reduce spectacolul la expresia lui cea mai simplă, totodată şi cea mai dificilă — iată ce trebuie ca în teatrul vremii noastre să răsune ca un cuvînt de ordine, să devină un program !

Rămîne de văzut dacă în unele postulări şi manifestări, mai ales acelea care proclamă suveranitatea absolută a regizorului şi care dau ca posibilă trecerea în umbră a textului dramatic, nu se alunecă într-un anume formalism teatral, într-o cazuistică sau speculativitate extremă, într-o exagerare cu prezumţii şi tendinţe dogmatice, toate acestea de natură mai degrabă să închidă teatrul într-un turn de fildeş decît să-l readucă cu generozitate în senti-

mentul activ al cetăţii. Oricum, dezbaterea e deschisă. Timpul, cel mai legitim şi mai drept judecător, îşi va spune cuvîntul. Pînă atunci, dezbaterea la care asistăm e plină de învăţăminte, are în ea toate caratele culturii, se desfăşoară cu accente pasionante, readuce teatrul în orbita actualităţii, se înscrie printre marile experienţe spirituale ale epocii noastre.

11. O judecată de încheiere

Se afirmă — cîteodată mai în şoaptă, cîteodată însă şi în mod categoric, că teatrul contemporan s-ar alătura mai mult contestaţiei decît construcţiei. Nu putem împărtăşi întru totul, nici chiar în parte, o asemenea impresie. Fondul ideatic al acestui teatru este un fond sănătos, atent la zbuciumul unei omeniri încercate de războaie mondiale, încă stăpînite de prejudecăţi retrograde, încă insuficient de lămurite asupra unor mutaţii politice şi spirituale pe care le impune istoria. Dacă totuşi în legătură cu teatrul contemporan persistă un anume sentiment de izolare, cu plutiri într-un fel de neoscolastică aplecată spre rafinamente speculative, faptul nu ţine doar de materia propriu-zisă aflată în cauză, ci de unele preţiozităţi ale autorilor, de un snobism modernizant cu aplecări marcate spre forme ermetice şi încifrate şi, într-o măsură poate chiar mai mare, de tendinţele spre sofisticare şi stilizări extreme ale noilor concepţii regizorale.

Să nu ne lăsăm, deci, impresionaţi de scepticismul unor păreri trecătoare ! Teatrul vremii noastre este un teatru vital, prezent, încercînd să răspundă la chemările epocii. Ideea de teatru îşi continuă prin el destinul ei milenar.

Capitolul al XXI-lea

TEATRUL ROMÂNESC

1. Teatrul folcloric

Condiţiile istorice în care s-a desfăşurat viaţa poporului nostru nu au îngăduit apariţia şi dezvoltarea unui teatru românesc cult decît tîrziu, în epoca modernă, la începutul secolului al XIX-lea. Pînă la această dată, nu am avut decît manifestări de teatru popular, unele din acestea cu caracter religios, altele de tip profan.

În centru se află *Vicleimul*. Ca formă dramatică, este mai bine constituit decît celelalte specii de teatru popular. Reprezintă scene biblice legate de naşterea lui Iisus Cristos : călătoria magilor, închinarea cu daruri, teama lui Irod urmată de pierderea minţii, uciderea pruncilor, profeţia mîntuirii. Avem de-a face cu un mister religios, în a cărui construcţie putem spune că s-au prelungit şi că supravieţuiesc elemente de dramă antică. Printre altele, ne referim la felul cum trupa reprezenta aici un personaj colectiv asemenea corului antic, rămînînd permanent pe scenă şi marcînd episoadele acţiunii prin cîntece lirice sau epice.

În ce privește originea și vechimea *Vicleimului*, cercetătorii au emis opinii diferite. Kogălniceanu găsește apropieri semnificative între «dascălii» și «diecii» care interpretau această piesă cu «les clercs de la Basoche». G. Dem. Teodorescu consideră că practica acestui teatru popular datează din perioada introducerii creștinismului în Dacia ; ulterior, s-a întărit cu elemente provenite din Bizanț. M. Gaster crede că irozii au pătruns la noi în secolul al XVIII-lea, întîi în Transilvania, prin sașii protestanți care puneau în circulație, traduse în limba poporului, versiuni latine din secolul al XI-lea. N. Cartojan, pe baza unor amănunțite cercetări comparatiste, confirmă teza că *Vicleimul* este de origine apuseană și că se leagă de misterul celor trei regi-magi ai evului mediu. Adaugă că în sfera influențelor privind acest mister există elemente și implicații din părți mai răsăritene (poloneze, rutene, rusești, maghiare, sîrbești), ceea ce însă nu a împiedicat ca *Vicleimul* să-și păstreze caracterul specific și să urmeze în spațiul românesc o dezvoltare proprie.

În diferitele versiuni ale piesei — munteană, moldovenească, transilvăneană — găsim deosebiri impuse de specificuri regionale și de natura influențelor suferite. Totuși, în liniile lor generale — concepție, personaje, economie — versiunele se aseamănă. Nu se mărginesc la o simplă convenție religioasă, reproducînd stereotip fapte și situații intrate într-un ritual ; se exprimă — bineînțeles cu naivitate dar nu și fără adevăr psihologic — stări omenești, procese ale sufletului, sentimente și gînduri de viață. Trăsăturile diferite și caracteristice ale celor trei magi rezumă oarecum umanitatea : Gaspar — șters și fără inițiativă, Melchior — prudent și reținut, Valtazar — cu-

rajos și hotărît. Frămîntările lui Irod mijlocesc reflecții filosofice despre nimicnicia lucrurilor și despre nedreptățile din lume. Uciderea pruncilor e tratată cu mijloace simple, capabile însă de a pune în mișcare emotivitatea populară. Intervenția miraculosului se petrece în sensul cerut de fabulația creștină, dar nu asupra unor suflete inerte ori speriate, ci muncite de patimi, de remușcări sau de întrebări privind viața. Avem de-a face cu trăsături izvorîte dintr-un realism popular, capabil să propage impresii de omenesc și sinceritate.

Să ne oprim, o clipă, și asupra unor forme de teatru popular cu caracter profan. Ne atrag atenția, în special, *orațiile de nuntă* și *plugușorul*, ambele legate de viața patriarhală a satelor noastre.

Nunta, în *Orații*, este privită ca o dramă. Fazele ceremoniei alcătuiesc episoadele sau actele dramei : sosirea colăcarilor la casa socrilor, plecarea tinerilor la biserică, darurile la ospăț ș.a. Cuvîntările vornicului le punctează succesiunea. Alegoriile folosite aduc cu ele, odată cu înfrumusețarea faptelor, și situarea lor într-o lumină etică. Ginerele este închipuit ca un «tînăr împărat» ; tovarășii lui de generație, de muncă și de petrecere sînt cu toții «ghinărari» ; fata este «floare din rai», care pentru a nu se ofili trebuie răsădită în «grădina împăratului» ș.a.m.d. Cînd colăcarii vorbesc cu îndrăzneală socrului, acesta vrînd să lase impresia că ar mai sta încă la îndoială, momentul este dinamic, exploziv, plin de umor și voie bună ; cînd se rostește orația de iertăciune, momentul are în el accente duioase, emoționante. Toate acestea se întrepătrund, într-o simbioză simplă, naturală, încărcată de omenesc, de frumusețe, de înfiorările vieții.

Plugușorul este la fel de caracteristic sub raportul implicației dramatice. Reflectă fonduri vechi de mentalitate și etică rurală. Tonul lui general exprimă optimism, însuflețire, umor limpede și sănătos. Urarea de Anul nou trebuie să redea imaginea unei vieți ce se împlinește, cu rosturi ce decurg unul din altul, cu satisfacții materiale și victorii sufletești. Găsim deopotrivă un tablou sugestiv al muncilor agricole cu măreții cosmice și morale, cu încununarea pe care sentimentul de bunăstare și de încredere în faptele vieții îl poate aduce în cugetul celui ce-și face pînă la capăt datoria.

2. Privire generală asupra perioadelor de început

Ziua de 27 decembrie 1816, cînd la Iași, în casa marelui hatman Constantin Ghica, din inițiativa lui Gheorghe Asaki, s-a jucat într-o adaptare românească pastorala *Mirtil și Chloë* de Gessner și Florian, este socotită ca marcînd actul de naștere al teatrului românesc modern.

Ce a urmat acelei seri istorice ? O dată ieșită din crisalida ei, ideea de teatru românesc avea să capete amploare. S-a impus, devenind formă de cultură și expresie majoră a conștiinței naționale. De acum înainte, viața teatrului național se va împleti de aproape cu istoria culturii românești și a dezvoltării noastre moderne. Găsim în ea ecouri, intuiții și inițiative iluministe, cu atît mai meritorii, cu cît toate acestea s-au produs într-o epocă în care asupra noastră încă apăsau capitulații străine, dispuse să ne pună dreptul la spiritualitate originală sub semne de îndoială. Teatrul a fost prezent în mintea pașoptiștilor ca mijloc de instruire a poporului, ca tribună pentru adevărurile și aspira-

ţiile cetăţii, ca instrument de îndreptare a moravurilor, ca factor de mobilizare patriotică şi morală a spiritelor, ca dovadă de energie şi creaţie naţională. A mobilizat sub steagul lui cugete capabile să străbată cu pătrundere în esenţa sensibilităţii româneşti, şi cu înţelesurile descoperite aici să scruteze în istorie : G. Asaki, Eliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Iancu Văcărescu, Costache Negruzzi, B. P. Hasdeu ş.a. Într-o perioadă în care începeam să căpătăm acces mai liber la instrucţie şi la marea informare de cultură, teatrul nostru, în plin proces de devenire, a mijlocit între civilizaţia europeană şi receptivitatea noastră umanistă importante punţi de legătură.

Acest teatru, deşi încă atît de începător în prima şi chiar şi în a doua parte a secolului al XIX-lea, a ştiut cum să se apropie, să înţeleagă, să interpreteze şi să transpună în sens românesc părţi întregi din ceea ce a însemnat mişcarea romantică — această nouă Renaştere — în gîndirea, în sensibilitatea, în acţiunea şi în puterea de a se regenera a continentului nostru. Preocuparea de a se întemeia un teatru naţional a figurat din primul moment în fruntea programelor noastre revoluţionare. Departe de a fi doar imitaţie sau formă de împrumut, dimpotrivă, această revendicare reieşea din necesităţi organice. Mai precis : reieşea dintr-o respiraţie puternică a vocaţiei noastre ca popor de cultură şi din sentimentul limpede că sub acest raport aparţinem universalităţii umane. Era atît de firesc, deci, ca teatrul pe care îl ridicam să pună umărul, deopotrivă, atît la desăvîrşirea unităţii naţionale cît şi la recuperarea acelei întîrzieri istorice care, nu din vina noastră, ne-a izolat multă vreme de ritmurile culturii europene.

3. Aşezarea lui V. Alecsandri

Timp de cinci decenii, cu desăvîrşită consecvenţă, din perioada romantică a primei tinereţi şi pînă în ceasul din urmă, V. Alecsandri (1821—1890) a ţinut în mînă condeiul de dramaturg. S-a dedicat acestei activităţi cu toate laturile personalităţii sale, la un pol al acestora aflîndu-se vocaţia sa de artist, la celălalt pol conştiinţa lui de om al epocii şi datoria sacră de patriot. Să nu spunem că această creaţie a fost dictată în mod succesiv de împrejurări. Dimpotrivă ! Găsim în ea o armătură de idei limpezi, hotărîte, alcătuind prin întrepătrunderea şi unitatea lor contextuală adevărate înţelesuri ale unei doctrine şi ale unui program.

V. Alecsandri s-a întors de la Paris, aşa cum ne-o spune el însuşi, «adorator fervent al Treimei sfinte şi mîntuitoare ce reprezintă libertatea, egalitatea şi fraternitatea». Şi-a propus să delege pe seama teatrului părţi importante din misiunea de regenerare a vieţii noastre publice. Să facă, anume, «un organ spre biciuirea năravurilor rele şi ridicolelor societăţii noastre». Şi trebuie să adăugăm : «biciuire», cu înţeles de avertizare severă, deopotrivă şi ca îndemn hotărît înspre a se constitui înlăuntrul societăţii noastre un climat de ordine şi de adevăr, apt să recepteze, să asimileze şi să autentifice în simţirea ţării transformări istorice fundamentale. Acestea erau : unirea şi independenţa naţională, modificări sociale în starea ţărănimii, moralizarea vieţii publice, punerea în valoare a puterilor autohtone de creaţie, corectarea unor excese ori diformităţi produse de asimilarea greşită a influenţelor străine, intrarea noastră ca popor în circuitele valorilor europene. Şi-a dat seama că revendicările noastre ca popor aveau să capete cu atît mai

multă autoritate în conştiinţa colectivă proprie, ca şi în opinia lumii, cu cît vom şti să facem printre alte dovezi şi dovada unei creaţii originale, inspirate din viaţa şi istoria ţării, din datele profunde ale gîndirii şi sensibilităţii autohtone. Şi, printr-o intuiţie tot atît de perspicace a realităţilor naţionale, a înţeles că finalitatea acestora cerea ca literatura din epocă să nu rămînă pe planuri abstracte sau contemplative, ci să intre în curentul general al militării noastre politice şi culturale. Toate acestea l-au apropiat în mod esenţial de programul de la 1840 al *Daciei literare*. Prin iniţiativa şi formularea lui Mihail Kogălniceanu, acest program căpăta structură de sistem : dar ca idee, ca ambianţă intelectuală şi ca premisă de unitate românească pulsa în ritmul vremii, stăpînea multe cugete vrednice de intelectuali şi militanţi ai unei generaţii.

Paralel cu aceste priviri doctrinare, V. Alecsandri a sesizat şi complexul practic de măsuri menite să le aducă la îndeplinire : repertoriu de autenticitate naţională, actori apţi să exprime cu inteligenţă situaţiile ivite în cadrul acestor realităţi, un public mai pregătit, cerînd teatrului nu «farse grosolane şi drame apelpisite», ci «piese de înaltă comedie».

Scrierile de teatru ale lui V. Alecsandri numără : «scene», «cînticele comice», «vodeviluri», «operete», «comedii», «drame». Poate că această împărţire — care de fapt îi aparţine, o consemnează într-o scrisoare — nu este în totul potrivită. Ce interesează însă este elaborarea ei treptată, gradarea în timp. Poetul, aici, avînd în vedere acel public românesc de teatru pe care îşi propusese să-l formeze, a procedat în această direcţie cu măsuri de adevărat pedagog naţional ; de la simplu la compus, de la captarea agreabilă prin spectacolul de vodevil

pînă la solicitarea gravă din dramele istorice, de la o formă de abecedar a repertoriului original înspre unul de maturitate culturală, de la un teatru legat de situaţii curente ale actualităţii spre unul cu deschideri din ce în ce mai largi pe planuri generale de artă și umanitate.

Interesează, de asemenea, şi bogăţia de teme. Să ne gîndim, mai întîi, la *Iorgu de la Sadagura*, la ciclul *Chiriţelor*, la *Iaşii în carnaval*, la *Rusaliile*, la *Sandu Napoilă*, la *Millo director*. Critică, satiră, proteste şi denunţuri, incontestabil ; dar nu mai puţin şi document, istorie, o înţelegere cuprinzătoare a vremii, o putere ca dincolo de scăderi şi vicii să răzbată un sentiment de nădejde, de aşteptări optimiste. E — ceea ce observa cu pătrundere Ibrăileanu — amestecul de paşoptism şi junimism din firea poetului. Paşoptism : ca încredere în progres, în dorinţa de înnoire, în liberalismul vremii ; junimism : ca atitudine împotriva exagerărilor, a imitaţiilor servile, a formelor fără fond, a unui cosmopolitism practicat cu stridenţă, afectare şi ignoranţă. În afară de ralierea lui doctrinară la un program de epocă şi de generaţie, V. Alecsandri a inclus în aceste determinări şi o egală căldură personală ca om al pămîntului, ca exponenţă a unei filosofii comune, ca putere tăcută a cugetului său de a trece lucrurile prin filtre ale măsurii, ale adevărurilor naturale, ale bunului-simţ.

Boieri şi ciocoi (1873) a figurat doar puţin pe scena românească. Piesa, totuși, contează. Aparenţa e de comedie ; fondul, însă, e dramatic. După lanţul anterior al comediilor cu cîntece, multe de tip vodevil sau operetă, Alecsandri înţelegea acum, într-o fază înaintată a teatrului nostru naţional, să vină cu o creaţie de amplitudine, cu arhitectură riguroasă, cu pregnanţă tematică şi, mai ales, cu mobilizarea atenţiei

generale înspre o problemă vitală a societății noastre naționale. Putem admite că gîndirea socială a lui V. Alecsandri avea limite, slujindu-se pe alocuri, de o retorică afectată. Totuși, nu e mai puțin adevărat că piesa are vibrație, că pledoaria din ea pentru mai multă moralitate în moravurile publice impune, că într-o replică auzim rostindu-se cu freamăt : «țipătul unui popor îi mai puternic decît tunetul», că se aduc pe scenă ecouri și chiar manifestări de mișcare populară și că într-o frază ca aceasta : «adevărata noblețe-i scrisă în inimi, nu pe pergamente» pulsau cu patetism sensuri și asimilări locale de spiritualitate europeană, într-un stil de bună simbioză între idei iluministe și simțire pașoptistă.

Lăsăm deoparte drama istorică, întrucît ne vom ocupa de ea într-un paragraf următor. În ultimele sale creații dramatice, *Fîntîna Blanduziei* (1884) și *Ovidiu* (1885), ca sub o nevoie de bilanț moral și sufletesc, la capătul unei vieți închinate țării și artei, V. Alecsandri ne-a lăsat profesiunea sa de credință. Nu este întîmplător că poetul a ales teatrul pentru o asemenea destăinuire ; putem presupune că în sinea lui l-a considerat principala sa vocație. Nu vom spune că poetul a tratat ideea antichității romane ca un exeget ; i-a încredințat însă mărturisirea sa ca poet. Simțim că aspira spre clasicitate ca înspre un țărm de limpeziri și ancorare, după tumultul romantic al luptelor, al datoriei și al evenimentelor trăite. În personajul Horațiu s-a zugrăvit pe sine, desigur în parte și cu o intenție ca aceea pe care poetul latin a consemnat-o în *Exegi monumentum*, dar mai ales pentru a ne comunica o filosofie optimistă și generoasă, presărată cu frămîntări și înfrîngeri dar pînă la urmă victorioasă. Și anume : victorioasă prin resemnări active, prin înseni-

nări, prin sentimentul datoriei împlinite, prin dragoste de oameni, prin echilibru interior, prin liniştea şi înţelepciunea larg cuprinzătoare pe care poezia şi mesajele ei le pot cobori în cugete.

Influenţele şi împrumuturile străine din teatrul lui V. Alecsandri constituiesc un capitol asupra căruia s-a discutat mult. S-a spus, pe alocuri, că aceste împrumuturi ar putea să însemne asupra operei în cauză o anumită ipotecă intelectuală. S-a mai spus, de asemenea, că V. Alecsandri ar fi fost un bun scriitor-cetăţean, dar nu tot pe atîta şi un scriitor-artist. Problema, oricum, e mai complexă. În majoritatea localizărilor sale dramatice, poetul nostru a creat personaje vii, a imprimat în mod veridic culoarea epocii, s-a oprit asupra unor stări şi procese psihologice reale, a sesizat cu justeţe atît laturi bune cît şi laturi rele ale multora din mişcările vremii, toate acestea de natură să exprime epoca, să dea publicului nostru în formaţie delectări instructive, să impună ideea teatrului ca instituţie naţională, să mijlocească formarea de talente actoriceşti, unele din acestea de proporţia lui Matei Millo şi a Aristizzei Romanescu.

Şi sub raport artistic, nu ar avea sens să minimalizăm această operă. Dacă ţinem seama de atîtea condiţii încă începătoare ale limbii noastre în epoca în care a fost scrisă o bună parte din acest teatru, putem spune că poetul a reuşit într-o măsură uimitoare. Anume : a izbutit să redea vorbiri naturale, să exprime prin limbaj profiluri psihologice şi sociale, să realizeze momente de umor sănătos şi eficace, să pună sub reflector satiric diformităţile şi exagerările din limbă, să imprime în toate acestea cursivitatea vieţii obişnuite. Şi, oricum, trebuie să ţinem seama că Alecsandri este în teatrul românesc

întemeietorul efectiv al dialogului dramatic ; mai precis : al dialogului ca mijloc şi putere de caracterizare a personajelor, ceea ce nu doar sub raport scenic ci şi din punct de vedere estetic reprezintă un fapt hotărîtor.

4. Drama istorică

În viaţa literaturii şi a teatrului românesc modern, drama istorică ocupă un loc caracteristic. Începuturile se situează către jumătatea secolului trecut ; de atunci, s-a menţinut neîntrerupt în actualitate, asociindu-şi tot timpul conţinuturi şi valenţe noi.

Căror cauze li se datoreşte această vitalitate aparte a dramei istorice ?

Notăm, mai întîi, o seamă de reflexe, prelungiri şi adaptări pe plan naţional ale iluminismului european. În cuprinsul acestei ideologii, se ştie, istoria reprezenta o disciplină-cheie. Epoca este plină de tablouri istorice menite să înfăţişeze în mod sistematic sau sub unghi filosofic progresele spiritului uman, să pună în cauză drepturile popoarelor, să proclame viitorul raţiunii. Istoria nu este alcătuită numai din fapte, ci deopotrivă şi din idei, din sensuri, din legi şi finalităţi umane. Luptele româneşti pentru libertate politică, socială şi culturală — lupte care stau la temelia statului nostru modern — au găsit în aceste postulări iluministe importante puncte de sprijin.

Menţionăm mai departe o influenţă hotărîtoare a romantismului, în special a celui de tip francez. Am împrumutat de la acesta teme, mijloace, forme de sensibilitate, direcţii generale de gîndire. Ne regăseam pe noi atît în privirile romantice către viitor cît şi în reîntoarcerile sale spre trecut. Nota avîntată, străbătută de pa-

siunea vieții și de un sentiment înalt al umanității corespundea cu starea noastră de spirit, ca popor aflat într-o perioadă de prefaceri și aspirații intense. Cealaltă, a paseismului visător sau contemplativ, era de natură să răscolească în cugetul nostru comun amintiri scumpe. Preferințele romanticilor pentru evul mediu, ca și voința acestora de a-l reabilita în ochii posterității, găseau și aici ecouri puternice. Evul mediu era pentru noi o perioadă ce trebuia adusă în orbita simțirii generale : în ea ne constituisem ca stat liber și național, ne definisem o conștiință politică, cunoscusem cîteva străluciri voievodale, preluasem activ — fie și sub haină slavonă — părți întinse din sinteza mediteraneană a Orientului ce apunea. Prefața din 1827 la *Cromwell*, celebrul manifest al teatrului romantic, cu preferința ei acordată dramei istorice, își trimitea ecourile și aici. Victor Hugo, firește, devenea în această materie un model central, o figură universală ; apărea într-o contextualitate europeană, în care numele lui Shakespeare, Goethe și Schiller, marii săi înaintași, figurau și ele adesea.

Dar, bineînțeles, trebuie ca principala explicare s-o căutăm în evenimente de ordin intern ale țării și ale poporului.

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, după o îndelungată perioadă de capitulații impuse de forțe și împrejurări constrîngătoare, unele din acestea făcute să ne țină în izolare față de evenimentele lumii europene, începeau să se întrezărească la orizont semne de libertate. Intram într-o perioadă eroică, în care conștiința românească trebuia să procedeze și cu avînt, și cu luciditate. Renașterea noastră națională se petrecea sub semn european. Se impunea ca într-un timp cît mai scurt cu putință să recuperăm toate acele valori și trepte ale

culturii occidentale de care vitregiile vremurilor ne ţinuseră oarecum departe. În tot acest proces, sentimentul istoriei s-a dovedit o călăuză sigură, statornică, edificatoare. E un climat spiritual în care drama istorică găsea largi posibilităţi de afirmare.

Trebuie să remarcăm că temele şi subiectele dramelor noastre istorice nu au fost alese sau întocmite la întîmplare. De la distanţă, înfăţişarea lor ar putea să pară caleidoscopică ; sub această înfăţişare există totuşi o ordine, o ierarhie, oricum o corespondenţă cu mişcările şi ecourile epocii.

Găsim mai întîi, ca într-o cronică sau frescă a ţării, galeria marilor domnitori, figuri tutelare în constituirea şi dezvoltarea principatelor româneşti. Citām cîteva dintre acestea. Decebal : regele dac, învins de împăratul Traian, dar nu pentru a fi dus în sclavie la Roma ori a înfrumuseţa cortegiul triumfal al învingătorului, ci pentru a pecetlui prin jertfa sa sinteza daco-romană, aceea din care avea să rezulte poporul român ; Mircea cel Bătrîn : principe creştin, strălucit diplomat, strateg, precursor al unităţii naţionale, gînditor politic înţelegînd din vreme pe ce baze trebuiau aşezate raporturile noastre cu turcii ; Alexandru cel Bun : domnitor înţelept, gospodar, de al cărui nume se leagă consolidarea vieţii de stat din Moldova, în prima sută de ani de la întemeierea acesteia ; Ştefan cel Mare : figură de prestigiu european, intrat în legendele ţării, încarnare supremă a conştiinţei voievodale româneşti, supranumit de papa Sixt al IV-lea «atlet al creştinităţii» ; Mihai Viteazul : principala personalitate eroică a istoriei româneşti, înfăptuind la sfîrşitul secolului al XVI-lea, fie şi pentru o singură clipă, unitatea naţională ; Cuza-vodă : domnitorul de al cărui nume se leagă în secolul al XIX-lea

unirea principatelor româneşti şi recunoaşterea acestui act de către puterile europene. Dintre toate acestea, cea care s-a impus cu deosebire este figura lui Ştefan cel Mare ; scriitorul B a r b u Ş t e f ă n e s c u D e l a v r a n c e a, în *Apus de soare*, i-a înfăţişat personalitatea cu măreţii de epopee.

Într-o altă aşezare de reconstituiri istorice putem aşeza piesa în care evocarea istorică se împleteşte de aproape cu o frămîntare psihologică a personajului principal. Ne explicăm, astfel, de ce voievozi ca Vlaicu-Vodă, Petru Rareş sau Ioan-Vodă cel Cumplit au inspirat unele din cele mai bune drame istorice ale literaturii noastre naţionale. Fiecare din aceştia a avut de purtat o luptă grea, ca monarh şi ca om. Vlaicu-Vodă, în piesa lui A l. D a v i l a, trebuia să înfrunte şi o propagandă catolică, dusă şi cu ameninţări constrîngătoare dinafară şi cu mijloace subtile în propriul său palat, propagandă sub care se ascundea de fapt un imperialism apostolic periclitînd viaţa ţării. Petru Rareş, eroul din *Luceafărul* lui Delavrancea, luptă cu ingratitudinea oamenilor, cu destinul lui de pribeag ca şi cu adversitatea împrejurărilor faţă de înţeleptele şi curajoasele lui planuri politice. Ioan-Vodă cel Cumplit se izbeşte tot timpul de neînţelegerea şi trădarea boierilor, viciaţi de goana lor după putere. Figura acestui domnitor apare sub pana mai multor dramaturgi, însă nicăieri ca sub aceea a lui M i h a i l S o r b u l în *Letopiseţi*. Într-adevăr, Ioan obţinuse tronul fără autorizarea boierilor, vărsînd mulţi bani puterii suverane. Este totuşi stăpînit de gînduri nobile şi patriotice ; se pregăteşte de suferinţă, eventual să îndure chiar martiriul. Ar vrea să vadă din partea boierilor o rezistenţă unanimă împotriva turcilor ; dar aceştia ezită, nu-i înţeleg intenţia şi chemarea, fie pentru că

nu resimt cu destulă fermitate noţiunea politică a unirii, fie pentru că ambiţiile lor nesatisfăcute i-au măcinat sufleteşte.

Cu tot atîta interes, autorii noştri dramatici s-au oprit asupra unor figuri cu trăsături excesive, contradictorii, capabile astfel să corespundă gustului romantic pentru contraste şi desfăşurări extreme.

Răzvan, ca figură istorică, nu prezintă vreo însemnătate aparte. Cronicile vorbesc doar prin menţiuni sumare despre domnia lui efemeră. Totuşi personajul stă în centrul unei capodopere a creaţiei dramatice româneşti : *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu. În conformaţia sufletească a eroului se încrucişează contraste. Rob, dar ştiutor de carte ; deşi stigmatizat de opinia comună pentru originea lui obscură, dă totuşi dovadă de generozitate, iertîndu-i pe aceia care l-au umilit ; deşi atîtea evenimente ale vieţii lui ar fi putut să-l facă egoist şi răzbunător, se pune în slujba celor mulţi şi nedreptăţiţi. Ajunge căpetenie de haiduci, semănînd în ce priveşte scopurile lui umanitare cu Hernani din piesa lui Victor Hugo sau cu Karl Moor din *Hoţii* lui Schiller. Este şi puternic, apărător energic al cauzelor drepte şi slab, cedînd ambiţiilor nemăsurate ale Vidrei şi lăsîndu-se purtat prin visuri de mărire. În totul, deci, un personaj făcut să exprime culoare şi semnificaţii romantice, filtrate prin elemente locale de baladă populară şi de cronică.

Paralel cu aceste elemente de ordin predominant literar, piesa a reprezentat şi un manifest viu al vremii. Găsim în ea puncte de program ale generaţiei de la 1848, în ce priveşte situaţia politică şi socială a păturii rurale. Se afla la ordinea zilei şi dezrobirea ţiganilor, cu voinţa comună de a se pune capăt unei instituţii feudale cu penibile prelungiri în epocă.

Iacob Heraclid, ajuns pe tron sub numele de Despot-Vodă, i-a inspirat lui Alecsandri piesa lui romantică de mari proporţii. Personajul este un amestec pe cît de straniu tot pe atît de pitoresc de viciu şi virtute. Pe de o parte, ne izbeşte aventurierul : origină dubioasă, muncit de ambiţii absurde, peregrinînd din ţară în ţară în căutarea de bani şi glorie, lipsit de scrupule, în conflict adesea cu legile şi morala, gata ca pentru atingerea unuia din scopurile sale să strivească oricîte criterii şi sentimente. Pe de altă parte, ni se revelează în el un om cu însuşiri alese, cu intuiţii pătrunzătoare. Are farmec personal ; este instruit ; a trecut un timp şi printr-o universitate din Franţa ; elocinţa şi forţa lui de argumentare pot capta şi convinge ; în Germania se apropie de luteranism, cunoscuse pe Melanchton şi pe învăţatul Ioan Sommer, stabilise legături cu cîţiva principi protestanţi ; îşi constituise şi o gîndire politică, atribuindu-şi în acest sens o misiune ; visa să smulgă Constantinopolul de sub stăpînirea musulmană şi să readucă la viaţă vechiul Bizanţ ; în ce priveşte problemele româneşti, avea idei despre originea latină a poporului nostru şi vedea într-un viitor apropiat posibilitatea de înfăptuire a unităţii naţionale.

Poetul român se află în mod vizibil sub influenţa concepţiei de teatru romantic a lui Victor Hugo. Imprimă tonuri de melodramă ; se preocupă să redea culoarea locală ; cultivă surpriza, peripeţiile extraordinare, travestirile, loviturile de teatru ; aduce pe scenă situaţii tari, îmbinînd durerea morală cu suferinţa fizică ; amestecă tragicul cu comicul ; compune şi o figură de bufon, folosind elemente împrumutate din bufonii poetului francez, în parte şi din aceia ai lui Shakespeare ; lasă ca asupra per-

sonajelor să plutească întotdeauna şi o undă de mister, împingînd spre deznodămite fatale.

Nota de pledoarie pentru o cauză umană, frecventă în teatrul romantic, apare şi la poetul român. Acţiunea se petrece în secolul al XVI-lea ; dar în replicile şi tiradele personajelor vom putea recunoaşte tot timpul idei şi sentimente ale generaţiei din epoca unirii, însufleţite de un patriotism fervent şi purtînd în ele o conştiinţă misionară.

Trăsături excesive vom găsi şi la Ştefăniţă, eroul din *Viforul* lui Delavrancea. Sub raport strict istoric, acest voievod nu a fost lipsit de calităţi, atît militare cît şi diplomatice. Ca om, însă, era un nestăpînit, o fire pe cît de capricioasă pe atît de autoritară, cu izbucniri violente şi acţiuni necugetate, unele din acestea împingîndu-l pînă la crimă şi perseverare în pornirile lui diabolice. În drama sa, Delavrancea a lăsat ca accentul să cadă asupra acestor trăsături din urmă. Tînărul domn e pradă unor complexe de inferioritate. Amintirea glorioasă a înaintaşilor săi îi întreţine sentimente de invidie. Îşi constituie din cruzime şi sarcasm o voluptate. S-ar spune că a pierdut orice obişnuinţă de a mai crede în ceva. Se înstrăinează chiar şi de oamenii care ar putea să-i devină credincioşi. Îşi anulează singur pînă şi planurile lui bune. În compunerea personajului resimţim destul de marcate influenţe shakespeariene. Ştefăniţă, cu ura lui dementă împotriva tuturor, are un suflet la fel de negru ca al lui Edmund, bastardul lui Glocester, sau al celor două fiice ingrate ale regelui Lear.

În sfîrşit, am mai putea să constituim încă o categorie, mai largă decît celelalte, dar nu şi la fel de unitară, cuprinzînd în ea fapte, situaţii, episoade şi personalităţi diferite. În seria acestora din urmă am avea de numărat figuri de

boieri, căpitani de oaste, demnitari (unii credincioşi ţării şi domnitorului, alţii trădători), haiduci, ţărani răzeşi şi ţărani iobagi, tîrgoveţi ş.a. Cît despre episoade, cele mai multe sînt dramatizări ale unor momente de viaţă consemnate în baladele şi legendele populare, în epica orală sau în părţile cu caracter mai narativ din cronici. În genere, au în vedere dragostea de ţară, apărarea credinţei strămoşeşti, acte de vitejie, legătura strînsă cu pămîntul, tăria de caracter în faţa împrejurărilor, puterea de rezistenţă naţională prin acceptarea comună a suferinţei şi a încercărilor impuse de soartă.

În ce măsură toată această creaţie dramatică a respectat adevărul istoric ? Desigur, există idealizări, cu plutiri inerente într-un climat afectiv şi pe alocuri de-a dreptul patetic. Le găsim explicaţii plauzibile : atmosfera romantică, sentimentul patriotic, militarea noastră pentru libertate şi drepturi naţionale, psihologia noastră de popor renăscut la viaţă, trebuind după suferinţe prelungite să-şi refacă încrederea în sine şi în valorile lui constitutive. În spiritul lor, însă, reconstituirile în cauză sînt juste. Nu s-au ascuns nici defectele, nici punctele negre din istoria noastră ca popor. Dovadă, sinceritatea cu care în operele lor autorii au zugrăvit nefericirile luptelor pentru tron, divizarea păturii conducătoare în tabere duşmane între ele, imixtiunile străine în viaţa ţării, trădările de care s-au făcut vinovaţi unii boieri, ţinerea ţăranilor în stare prelungită de iobăgie ş.a.

Ce avem de spus cu privire la originalitatea de creaţie ? Nu putem tăgădui că s-au produs pastişuri, compoziţii de şcoală, încercări convenţionale, adaptări stîngace, chiar şi imitaţii propriu-zise. Aşa se şi explică de ce multe din dramele istorice ce s-au scris la noi nu au văzut

decît în mod sporadic lumina rampei. Ne interesează, însă, producțiile majore ; e firesc ca după *acestea* să ne conformăm judecata. Aici, influența străină s-a contopit organic în fondul creației originale. Piesele în cauză poartă pe toată întinderea și în toate semnificațiile lor pecetea unei viziuni românești de viață. Vorbesc în ele legenda, cronica și reflexul realităților autohtone. Simbioza dintre aceste elemente locale și cele provenite dinafară nu face altceva decît să denote afinități spirituale pe plan european.

O seamă de observații, acum, și de ordin strict literar. În cîteva dintre dramele noastre istorice — *Răzvan și Vidra, Despot-Vodă, Vlaicu-Vodă, Apus de soare* — geniul limbii noastre și-a găsit forme proprii de expresie. Am început — potrivit modelului european — cu versificația alexandrină. În destule cazuri, aceasta a putut să atingă trepte de perfecțiune ca prozodie, sonoritate muzicală, putere de evocare și descripție. Delavrancea, într-o perioadă mai recentă, va face un pas în plus. De la versul tradițional, oarecum obosit prin lungă întrebuințare și retorism romantic, va trece la o formă personală de proză poetică, tot bogată în imagini și culoare, însă mai concentrată și mai aproape de viață. Sonoritatea exterioară va fi înlocuită aici cu valori ale cuvîntului sugestiv, ale reticenței, ale propoziției eliptice, ale ritmului interior. Și în prima ipostază, și în cea următoare, avem de-a face cu o cucerire artistică. Dramaturgii noștri au știut ca într-o limbă românească modernă să includă inefabilul arhaic, cu parfum de cronică, cu modulații populare, cu colorituri neobizantine, cu implicații adînci într-un ethos autohton încărcat de etnografie și istorie.

Care este azi, în literatura noastră, soarta dramei istorice ? Multă vreme s-a părut că genul ar fi oarecum în declin. E o impresie care trebuie corectată. Preocuparea nu a dispărut ; își caută însă orizonturi noi. În perioada dintre cele două războaie mondiale am avut de înregistrat mai multe drame istorice de N. Iorga, marele nostru învățat și umanist. Citite, într-adevăr, aceste piese pot procura satisfacții intelectuale intense ; pe scenă, însă, s-au dovedit lipsite de dramatismul necesar. Ne explicăm de ce : erau mai degrabă prelegeri savante, concepute cu optica istoricului de cabinet, transpuse în teatru tot așa cum ar fi putut fi rostite pe catedră. Am mai putea să cităm, în aceeași epocă, piesele lui Lucian Blaga : *Zalmoxis* (Divinitate păgînă, mitologie tragică), *Meșterul Manole* (forța creatoare a artistului văzută prin prisma unei legende populare cu fond istoric), *Avram Iancu* (erou intrat în amintirea comună, exponență revoluționară a unei rase oprimate). Trebuie să remarcăm, însă, că în aceste piese ponderea istorică este relativ mică ; accentul cade pe o idee, o credință, un mit, o spaimă metafizică, făcînd ca drama să însemne mai mult un poem decît o acțiune.

În ultimele decenii, revirimentul a devenit și mai vizibil. S-au scris și continuă să se scrie piese noi. Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Laurențiu Fulga, Mircea Ștefănescu, Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Mihail Davidoglu, Ion Omescu, Paul Anghel, Al. Voitin, Dan Tărchilă, Alexandru Popescu ș.a. — iată nume pe care le-am putut întîlni pe afișele vremii. Creația lor face dovada că genul este încă viu, că misiunea lui este în curs. E drept, perioada simplelor reconstituiri dramatice, cu pledoaria lor

avîntată pentru o cauză sau alta, s-a încheiat. Le iau locul scrutări mai adînci, mai filosofice, tinzînd să străbată în însăşi esenţa fenomenului românesc, să-i înţeleagă datele structurale şi forma lui specifică de afirmare, să întrevadă sub o altă lumină ce rol îi revine în universalitatea umană.

5. Momentul Caragiale

Prin I. L. Caragiale (1852—1912), teatrul românesc a făcut încă un pas fundamental înspre constituirea, dezvoltarea şi consolidarea lui.

Scriitorul — observă Ibrăileanu — şi-a desfăşurat vocaţia în două direcţii bine distincte : una tragică, alta comică. În prima direcţie a dat la iveală *Năpasta*, dramă în două acte, cuprinzînd în ea o frescă de moravuri, o poveste pasională în mediul rural, începută cu adulter, continuată cu crimă, răzbunare şi zdruncinări ale minţii. În cealaltă direcţie, avem cele patru comedii — *O noapte furtunoasă* (1879), *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* (1880), *O scrisoare pierdută* (1884), *D-ale carnavalului* (1885) — de fapt operele care l-au impus pe autorul lor ca ctitor al teatrului nostru modern.

S-a spus că în anume privinţe opera de teatru a lui Caragiale ar putea să pară străină de profunzimi ori semnificaţii aparte. Se argumentează : subiecte mici, intrigi în parte împrumutate, repetări pe tema adulterului, soţi înşelaţi, o scrisoare care se pierde şi este regăsită exact în momentele cerute de schema anecdotei, în genere un univers limitat, neinteresant în sine ca şi în manifestările lui. În plus : procedeuri verbale, nume caricaturizate, căutări de efecte prin sarcasm şi cruzime ironică, *quiproquo*-uri,

comic de situaţie ş.a. Faptele însă nu se opresc aici. În dosul lor găsim adevăruri de fond, zugrăviri de epocă, procese ale unei societăţi aflate în perioadă de transformare, stratificări sociale, aspecte create de asimliarea defectuoasă a unor elemente de civilizaţie modernă, procese de criză istorică născute prin necorespondenţe funciare între elementele inovatoare şi factorii receptori, situaţii artificiale rezultate prin adaptarea improvizată a unor instituţii democratice, totul sub un unghi critic, cu multe afinităţi junimiste, îndreptat împotriva formelor constituţionale din epocă cu pretenţii de liberalism.

Găsim, de asemenea, şi o întreagă umanitate, surprinsă de dramaturg cu întipărirea ei vie, într-un remarcabil şi peremptoriu tablou tipologic.

În *Năpasta* — de altminteri ca şi în alte scrieri de analiză psihologică, în speţă nuvelele : *Păcat, O făclie de Paşti, În vreme de război* — Caragiale şi-a ales eroii din mediul sătesc, evitînd cu desăvîrşire personajele citadine, ca acelea din comedii şi schiţe. În această privinţă, remarca lui Ibrăileanu este justă. Oamenii «noi» din oraşe nu-i ofereau scriitorului un material propriu, un domeniu îndeajuns de constituit, pentru analize psihologice revelatorii. Departe de Caragiale gîndul de-a idealiza pe ţărani, socotindu-i pe toţi buni şi virtuoşi ; considera însă că sînt autentici, oameni *adevăraţi*, neatinşi în modul lor intim de viaţă de pervertirile unei civilizaţii de împrumut şi greşit asimilate. În comedii, în schimb, cuvîntul va reveni cu exclusivitate oraşului. Aici, vocaţia satirică a scriitorului va găsi cîmp de manifestare şi ţinte de atac : spoială de civilizaţie, amestec de civilizaţie şi barbarie, nepotriviri flagrante între pretenţie şi realitate, goluri de gîndire şi sărăcii sufleteşti, îndeletniciri lipsite de rost şi

semnificaţie, disponibilităţi şi inerţie faţă de mobilurile reale ale vieţii, frămîntări lipsite de substanţă, agitaţii sterile, cuvinte devenite simplu mecanicism verbal, măcinări neurmate de vreun folos, pînă în cele din urmă toate acestea lăsînd impresia că sînt în joc oameni care nu ştiu ce să facă nici cu făptura şi nici cu timpul lor.

Personajele îşi au expresia şi valoarea lor individuală ; deopotrivă, însă, ele reprezintă şi categorii întregi din procesele epocii şi ale societăţii în cauză. Funcţionărimea, guvernămîntul, profesiile liberale, marii proprietari, politicienii locali şi politicienii de la centru, gazetarii, «intelectualii», negustorimea (implicit calfele şi ucenicii), femeile care se amestecă în politică, alegătorii ş.a. : iată — într-o sumară înşirare — lumea pe care scriitorul o va cuprinde sub reflectorul său critic, ilustrînd dramatic situaţii vecine ca înţeles cu teza junimistă a «formei fără fond».

Incontestabil, comediile lui Caragiale închid în ele multă satiră ; am greşi, însă, dacă le-am reduce doar la atîta. Scriitorul resimte bucuria de a observa, de a surprinde trăsături efemere sau trăsături durabile ale naturii umane, de a sesiza şi scruta fapte şi manifestări caracteristice. Rîde, într-adevăr, pentru a biciui, dar nu mai puţin şi pentru satisfacţia estetică de a da expresie artificiului, imitaţiei, ignoranţei, pretenţiei de civilizaţie sau de superioritate. *Omenescul* — adică nota aceea de simplitate, de apropiere faţă de registrele obişnuite ale vieţii, de simpatie pentru semenii noştri — nu i-a lipsit. Bineînţeles, însă, acest omenesc nu este înfăţişat direct, cu notă pedagogizantă sau caritabilă, ci este inclus cu artă, cu învăluiri subtile, în contexte psihologice mai adînci, într-un univers intim ale cărui taine nu ni se

deschid dintr-o dată. Leonida abereaza, dar e *om*; scriitorul nu-l satirizează pentru ceea ce a reprezentat în perioada de activitate la serviciul său, ci pentru felul cum se reflectă în mintea lui «treburile statului». Jupîn Dumitrache Titircă Inimă-rea, în fond, nu este atît de rău pe cît îl indică porecla; dovadă, sentimentele lui pentru Veta, Zița, Chiriac, într-un fel și pentru datoria lui civică în calitate de negustor, personalitate cu vază în branșa și în mahalaua lui. Exemplele de acest fel se pot înmulți. Ce trebuie să reținem e că fără această implicare de omenesc, opera lui Caragiale ar fi rămas mai departe un document de epocă, nu însă tot pe atîta și un document de umanitate în general. În această privință, instinctul lui de artist i-a ajutat în mod fundamental.

6. Aspecte moderne și contemporane

Secolul nostru, atît în primele două decade, cît și în perioada dintre cele două războaie mondiale, a putut să înregistreze o apreciabilă creație dramatică originală. I s-au dedicat, pe lîngă dramaturgi propriu-ziși, și reprezentanți din alte direcții ale literaturii și ale culturii în genere: romancieri, nuveliști, poeți, gînditori, eseiști. Faptul, desigur, nu este întîmplător. Putem recunoaște în el și prelungirea unei tradiții constituite fericit în secolul trecut, și o formă caracteristică de afirmare a spiritualității noastre naționale, nu mai puțin și un cuprins întreg de valori afective față de instituția dramatică.

Să trecem în revistă un lanț de nume, din acelea de care istoria dramaturgiei românești a înțeles de mult, și a înțeles bine, că trebuie să țină seama: Tudor Arghezi, Ticu Arhip, Za-

haria Bîrsan, Lucian Blaga, Gh. Ciprian, Ludovic Dauş, Victor Eftimiu, Horia Furtună, Octavian Goga, A. de Herz, N. Iorga, Al. Kiriţescu, N. Kiriţescu, Ion Luca, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Ion Minulescu, Tudor Muşatescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Dem. Rădulescu, Liviu Rebreanu, Ronetti Roman, Ion Marin Sadoveanu, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul, Mircea Ştefănescu, Cathon Theodorian, V. Voiculescu, G. M. Zamfirescu. Am păstrat, în această înşirare, ordinea alfabetică ; nu avem putinţa aici să ne oprim asupra fiecărui nume în parte, şi nici chiar să încercăm o grupare a lor pe asemănări sau afinităţi tematice. Ce trebuie totuşi să precizăm e că eclectismul pe care putem să-l constatăm în cuprinzătorul tablou al acestei manifestări dramatice nu este întîmplător, reunind în el asocieri sau reflectări sporadice, ci este un eclectism viu, revelator, capabil să exprime societatea românească în epoca amintită, cu voinţa ei de a exista, de a-şi consolida în lume poziţia politică şi spirituală, cu tablele ei de valori, cu îngrijorările ca şi năzuinţele ei spre înălţimi.

Nu mai puţin, într-o istorie definitivă a dramaturgiei originale, va fi necesar ca alături de capitolele închinate autorilor să se deschidă capitole la fel de cuprinzătoare şi pentru figurile noastre de actori, pentru îndrumătorii de teatru şi pentru şcolile de actorie care au înflorit pe scenele şi în conservatoarele româneşti. Fără contribuţia acestora, teatrul autohton nu ar fi putut să intre atît de adînc în esenţa realităţilor spirituale româneşti, să ia parte atît de activă la aşezarea vieţii noastre moderne şi să exprime cu atîta autoritate o vocaţie de artă a spiritului nostru naţional. În seria deschisă de Costache Aristia, Matei Millo, Costache Caragiale şi Mihail Pascaly, rînd pe rînd, fie în or-

dine cronologică, fie într-o altă ordine cerută de necesitățile cercetărilor în cauză, vor trebui amintite figuri ca acestea: Ștefan Vellescu, Ștefan Iulian, Eufrosina Popescu, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Frosa Sarandi, Aglae Pruteanu, Agatha Bîrsescu, Ion Anestin, Constantin Nottara, Petre Liciu, Iancu Brezeanu, N. Soreanu, Aristide Demetriade, Iancu Petrescu, Ion Manolescu, Ion Livescu, Ion Sîrbu, Vasile Leonescu, Petre Sturdza, Maria Ventura, Maria Ciucurescu, Maria Giurgea, Maria Filotti, Mihai Popescu, Agepsina Macri-Eftimiu, Lucia Sturdza-Bulandra, Toni Bulandra, G. Timică, V. Maximilian, G. Storin, G. Vraca, Ion Iancovescu, Romald Bulfinschi, Miluță Gheorghiu, N. Bălțățeanu, Jules Cazaban, Ștefan Ciubotărașu, Paul Gusty, Mihail Codreanu, Ion Sava, V. Enescu, Soare Z. Soare, Victor Bumbești ș.a.

În perioada noastră, adică în ultimii douăzeci și cinci de ani, producția dramatică românească a continuat să reprezinte un capitol util și meritoriu. Nu putem fi de acord cu acea parte din opinia critică a vremii care pune creația de teatru din această perioadă mai prejos de alte direcții ale literaturii. De la *Bălcescu* al lui Camil Petrescu, ca punct de plecare, și pînă la situația de azi, cînd putem vorbi despre dramaturgia noastră contemporană ca despre un capitol în plină afirmare, s-a străbătut un drum lung și eficace, poate nu atît încărcat sau presărat de succese definitive, cît dominat de prospecțiuni și strădiunțe. Nu avem impresia că în ceea ce s-a scris în acest timp ca teatru original ar exista vreo capodoperă; rămîne de văzut dacă vreuna din piese, chiar acelea care pe scenă au realizat serii mari de spectacole, ar putea să înfrunte examenele și edictele posterității. Nu e însă mai puțin adevărat că sub raport tematic pagina de istorie contemporană în-

scrisă în această producție este cuprinzătoare și elocventă.[1]

Cîteva precizări, în această privință, sînt de rigoare. Au fost evocați pe scenă anii de ilegalitate. Ni s-au înfățișat în formă dramatică aspecte din cele două mari procese ale construcției socialiste: industrializarea și socializarea agriculturii. S-au încercat pătrunderi în lumea și psihologia satelor, într-un spirit nou, desprins de manierismul sămănătorist sau poporanist. Într-o anume măsură s-a mers și în viața de atelier, de uzină, de mină sau de șantier în aer liber, atît cu intenție descriptivă, cît și cu o voință stăruitoare de a se descoperi și descifra acolo trăsături caracteristice de mentalitate. S-a conturat o tipologie, poate nu îndeajuns de fermă și de expresivă pentru a reda esența umanității socialiste, dar oricum cu intuiții promițătoare și deschideri active înspre acestea. S-au schițat interpretări scenice ale ideii de umanism socialist, atît ca idee-forță în sens revoluționar, cît și ca platformă de legătură creatoare cu moștenirea spirituală a unor cuceriri și va-

---

[1] Într-o listă aproximativă a autorilor noștri de teatru, în decursul ultimului pătrar de veac, avem de înscris în ordine alfabetică numele acestea: Paul Anghel, Gheorghe Astaloș, Maria Banuș, Aurel Baranga, M. Beniuc, Ion Băieșu, Ștefan Berciu, Ludovic Bruckstein, Eugen Barbu, Vlaicu Bârna, Paul Chitic, Radu Cosașu, Lucia Demetrius, M. Davidoglu, Dorel Dorian, Sidonia Drăgușanu, Victor Eftimiu, Paul Everac, Laurențiu Fulga, Maria Földes, Sergiu Fărcășan, V. Em. Galan, Mihai Georgescu, Mihnea Gheorghiu, Ionel Hristea, Mircea Radu Iacoban, Nagy Istvan, Marin Iorda, Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Iosif Naghiu, Ion Omescu, Ecaterina Oproiu, Alexandru Popescu, Dumitru Radu Popescu, I. D. Sîrbu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Tudor Șoimaru, Virgil Stoenescu, Süto Andras, Dan Tărchilă, Gheorghe Vlad, Romulus Vulpescu ș.a.

lori omenești clasice. S-au reconsiderat sub unghi dialectic figuri din trecutul politic și cultural al țării. Se dă un impuls nou dramei istorice, pe de o parte, reluîndu-se firul unei tradiții care în creația noastră de teatru are state de serviciu bine constituite, pe de altă parte, folosindu-se cadrul și simbolistica istoriei pentru dezbateri de gîndire și viață contemporane. S-au dramatizat și pus în scenă opere reprezentative ale unora din scriitorii noștri clasici (schițele lui Caragiale, *Ion* și *Pădurea spînzuraților* de Rebreanu, *Amintirile* lui Creangă, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu ș.a.). Lupta dintre *vechi* și *nou*, la început pusă într-un mod prea simetric și prin aceasta prea vizibil, cu timpul și-a căpătat modulații și nuanțări mai articulate, putînd astfel să se apropie mai cald și mai comunicativ de realitate, să aducă această luptă într-o rază mai vie a sentimentelor și adeziunilor comune, și mai cu seamă s-o înscrie eficient în preocupările, atitudinile și opțiunile moderne ale intelectualității noastre. În sfîrșit, un larg capitol, aparent cu caracter de comedie, dar de fapt tot atît de ancorat în procese ale realității, s-a orientat în direcția satirică, punînd în cauză diformități sufletești întreținute de practica birocrației, neputința unor minți de a se integra în mersul progresiv al lucrurilor, beneficiari incorecți ai unor situații, cugete dispuse să altereze înțelesurile unora dintre devenirile legitime ale actualității sociale.

Să nu spunem că s-a făcut tot ce trebuia pentru ca teatrul original din zilele noastre să răspundă așteptărilor și să cîștige pe de-a-ntregul adeziunea publicului contemporan. Ce ar trebui încă ? Poate un plus de pătrundere în substanța profundă a evenimentelor ; poate o mai atentă și mai filtrată transpunere artistică a situațiilor efective din realitatea vremii ;

poate mai mult curaj în a deschide și orizonturi, nu numai în a zugrăvi și comenta fenomene existente sau petrecute ; poate un fior scriitoricesc, cu mai mult patetism în el și cu mai multă credință a scriitorului față de misiunea sa ; poate priviri mai adînci și mai scrutătoare în ceea ce se petrece în sufletul modern, într-adevăr contrariat în unele privințe, dar și stăpînit de nevoi și aspirații edificatoare în atîtea altele ; poate mai multă sinceritate în scris, mai multă detașare de un anume profesionalism scriitoricesc, mai mult discernămînt critic în ce privește capacitatea de angajare ca și drepturile la autonomie ale creației literare, mai multă luptă interioară pentru descoperirea, apărarea și propagarea adevărului artistic. Sînt ipoteze la care datoria ceasului de față ne cere să reflectăm, dar nu cu judecăți impresioniste ori cu criterii de eseu, ci prin cunoaștere și aprofundări.

Capitolul al XXII-lea

ÎN LOC DE CONCLUZIE

DESTINUL TEATRAL : IDEE ŞI MILITARE

Cu ce sentimente putem încheia această sumară privire în viaţa teatrului universal ?

Teatrul, ca reflectare a vieţii, a pus în mişcare judecăţi şi sentimente. De pe scena de teatru, în toate timpurile, s-a pledat în mod activ şi eficace pentru cauzele umanităţii. Fenomenul dramatic s-a dovedit întotdeauna o formă de cunoaştere, cu deschideri şi urmări practice atît în psihologia indivizilor cît şi a societăţilor. Teatrul, în forma lui severă şi autentică, a funcţionat ca o tribună de pe înălţimea căreia s-au putut rosti şi propaga în direcţii multiple îndemnuri şi mesaje edificatoare. S-a aflat cu folos creator în slujba comunităţii umane în genere, ca şi a diferitelor societăţi naţionale în parte. A ilustrat epoci, stiluri şi instituţii, în ceea ce acestea aveau mai specific ori mai dinamic în aspiraţiile, programele şi manifestarea lor de viaţă. A socotit că este în datoria sa imediată, deopotrivă şi într-una mai îndepărtată, să creeze un public activ, reprezentativ, omogen spiritualmente, capabil să iradieze cu puterea

sa de judecată și cu opțiunea lui morală și dincolo de ambianța limitată a locurilor de spectacol. Reflectarea dramatică a țintit să se poată desfășura pe cîmpuri largi, în care să încapă situații caracteristice ale vieții ; mai precis : situații din acelea care presupun integrări și elaborări îndelungi, închizînd în ele dezbateri, frămîntări, acte de scrutare în datele fundamentale ale condiției și destinației umane.

Toate acestea — fie luate în parte, fie în sinteza lor generală — denotă *idei* în acțiune. Și adăugăm : idei în care latura lor speculativă și latura lor militantă ajung să se conjuge strîns, formînd o unitate. Aceste două dimensiuni își apar una alteia ca forțe complementare, intrînd cu necesitate în aceeași sferă de funcțiuni. Și, am văzut, faptele nu se petrec simplu, empiric, cu înfățișări stereotipe ; ele se produc în contexte complexe și variate, cu aspecte multiple, sub formă de agregări și întrepătrunderi care includ în țesătura lor intimă factori din numeroase direcții ale culturii și ale societății.

Ne-am putut da seama, de-a lungul excursiei noastre, în ce chip și în ce măsură implicația *speculației-militare* face parte din substanța adîncă a fenomenului de teatru. *Ideea*, în teatru, își are statutul și modalitățile ei aparte. Apare : nu ca în *table ale legii*, sub formă de imperative sau comandamente hieratice ; nu ca de pe amvon, propagînd adevăruri «revelate» și ordonînd receptarea acestora sub semnul poruncii «crede și nu cerceta» ; nu ca de pe catedră, cu sistematizări didactice, cu definiții stricte, cu ordonări metodice ; nu ca în cărțile de filosofie, cu teoretizări și înveșmîntări abstracte ; nu ca în constituții, legi sau coduri ale cetății, cu rigoare juridică și putere coercitivă ; nu — vom spune mai departe —, chiar ca în datele vieții

zilnice, fie acelea simple și definitive reieșite din practici și verificări milenare, fie acelea depinzînd de aproximațiile și fluctuațiile trebuințelor curente ale existenței. Exigențele și determinările teatrului țin de condiții proprii. Teatrul respinge dogma, edictul, sentința, axioma. În această privință, istoria teatrului universal ne oferă o continuă înlănțuire de mărturii elocvente, revelatoare. Perioadele de criză sau de stagnare din viața creației dramatice coincid de regulă cu acelea în care scena de teatru a fost folosită în mod arbitrar ca să apere sisteme retrograde de gîndire, judecăți apriorice, teze cu caracter exclusivist, inerții intelectuale, declarații tiranice de putere, obstinări conformiste, predicații reacționare, rechizitorii ori condamnări intolerante.

E nevoie să ducem și mai departe seria acestor constatări. Ideea care s-a dovedit capabilă să dea viață fenomenului dramatic, asigurîndu-i acestuia putere de comunicare și capacitate formativă, a fost prin excelență aceea care implica prin însăși substanța ei deschidere și mișcare. Sub raport dramatic, adevărurile în constituire au mai multă putere de solicitare, mai multă comunicativitate decît cele efectiv constituite. Frămîntarea, lupta, căutarea, devenirea, toate acestea au deținut prioritate. Contrarietatea, eventual chiar succesiunea de contrarietăți, sînt de rigoare. Prin ele s-a asigurat acel climat procesual în stare să solicite conștiințele, făcîndu-le active. Nimic mai puțin aderent, la forma de comunicare prin teatru, ca descripția precisă dar nestrăbătută de fioruri și mistere ca relatarea exactă dar lipsită de tumult problematic. Ce a contat cu precădere a fost *căutarea*; și anume: atît căutarea cu obiective limpezi, definite, cît și cea învăluită în presimțiri difuze, cu prefigurări posibile.

Viața universală a teatrului ne învață că orice prilej de sondare a necunoscutului dinlăuntrul conștiinței umane a fost binevenit. Ceea ce a interesat, întotdeauna, este *cucerirea*. Și poate nu atît cucerirea ca fapt îndeplinit, ca victorie legitimă la capătul unor strădușnți de atîtea ori dureroase, cît *drumul* spre această cucerire, tensiunea, voința de agregare, aspirația ideală în unire cu acțiunea realizatoare.

Înțelegem, deci, că *ideea* așa cum și-a asumat-o teatrul, pentru a o propaga în conștiința oamenilor, în forma de viață spirituală a societății, în cultura lumii, a reunit în ea atît viziunea îndepărtată cît și virtuți înfăptuitoare imediate. A reclamat încordare conflictuală ; a presupus sublimări de adîncime în registrele multiple și delicate ale personalității umane ; a stabilit punți de legătură între gîndire și sensibilitate, între rațiunea practică și cea teoretică, între ipostazierea ideală și corelativul ei pămîntesc.

Teatrul, prin ceea ce a reprezentat, prin ceea ce reprezintă, prin ceea ce va trebui să reprezinte în continuare, exprimă una din marile funcțiuni ale culturii.

Indice de nume

S

CUPRINSUL

CAPITOLUL AL XVII-lea

Teatrul romantic și prelungirile lui

Franța

CAPITOLUL AL XVIII-lea

Teatrul romantic în alte țări: Germania, Anglia, Italia, Rusia

CAPITOLUL AL XIX-lea

Teatrul realist

CAPITOLUL AL XX-lea

Teatrul contemporan

CAPITOLUL AL XXI-lea

Teatrul românesc

CAPITOLUL AL XXII-lea

PANORAMA OF THE UNIVERSAL DRAMATURGY

by Ion Zamfirescu

The present book is trying to have a panoramic view over the universal dramaturgy from the very beginning up to nowadays.

The chapters correspond chronologically to the great divisions of human civilisation: Antiquity, Middle Ages, Renaissance, the Modern and Contemporary Epochs. Within the frame-work of the two last ones, the author has respected the sequence of the styles of culture as well as of the great literary trends: classicism, enlightenment, romanticism, realism, symbolism, modernist eclecticism.

Of course, the book does not pretend to exhaust entirely the vast field of the universal theatre. So many integral aspects of the dramatics — the life of the performances, the setting design, the actors' mastery, the stage manager's view-points, representative actors, stage managers and men of theatre, the connections of the theatre with the other arts etc. — have been just mentioned. The stress has been put on the dramaturgy itself, both with its literary and aesthetic implications, as well as with its meaning for the social culture in general.

The author — professor for universale literature and philosophy of culture — considers the stage as a rostrum where many of the ruling ideas of mankind have passed during the ages and he conceives the history of the theatre as a chapter of a great importance in the history of human culture. He believes in an everlasting theatre, in its great affinities with the human psychology, in its capacity to interpret and to influence the social events, in its force to spread the moral and aesthetic values of life.

The purpose of the book being that of offering to an audience eager for a general education a panoramic image over the development of the dramaturgy in what is most revealing and most characteristic, the author has consciously avoided the speculations and the controversies of the specialists upon one moment or another, upon one work or another of the history of universal dramaturgy.

As for the production of the contemporary theatre, the classification proposed by the author represents more a working approach than something definite.

LE PANORAMA DE LA DRAMATURGIE UNIVERSELLE

par Ion Zamfirescu

L'Auteur s'attache à embrasser dans une vue panoramique la création dramatique universelle depuis ses débuts et jusqu'à nos jours.

Les différents chapitres abordent chronologiquement les grandes divisions de la civilisation humaine : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, les époques moderne et contemporaine. L'étude de ces dernières a respecté la succession des divers styles et des grands mouvements littéraires : classicisme, philosophie des lumières, romantisme, réalisme, symbolisme, éclectisme moderniste.

Le livre ne saurait certes prétendre avoir réussi à embrasser tout ce qui s'est passé dans le vaste domaine du théâtre universel. Plus d'un aspect intégrant de l'art dramatique — tels la vie des spectacles, la mise-en-scène, la maîtrise artistique, certaines figures représentatives d'acteurs, de metteurs-en-scène, d'hommes de théâtre, les rapports du théâtre avec les autres arts et ainsi de suite — n'a été, fatalement, qu'à peine abordé. L'accent principal est tombé sur la création dramatique proprement dite, avec ses implica-

tions littéraires et esthétiques, avec son impact sur la culture sociale en général.

Selon l'Auteur — professeur de littérature universelle et de philosophie de la culture — la scène a toujours été une tribune d'où ont été affirmées, au long des siècles, beaucoup des idées maîtresses du monde. C'est pourquoi l'Auteur conçoit l'histoire du théâtre comme un chapitre insigne de l'histoire de la culture humaine. Il est convaincu de la pérennité du théâtre, de ses grandes affinités avec la psychologie humaine, de sa capacité d'interpréter et d'influencer les événements sociaux, de propager les valeurs morales et esthétiques de la vie.

Le but du livre étant celui d'offrir une image d'ensemble sur le développement de la dramaturgie, de tout ce qu'elle a de plus révélateur et caractéristique, l'Auteur a délibérément évité les spéculations et les controverses des spécialistes en marge de tel ou tel moment, de telle ou telle oeuvre de la dramaturgie universelle.

Quant au théâtre contemporain, la classification proposée par l'Auteur constitue une hypothèse de travail plutôt qu'une élaboration définitive.

ПАНОРАМА МИРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ

Ион Замфиреску

Книга старается дать панорамный взгляд на драматическое мировое творчество, с его начал до наших дней.

Главы охватывают в хронологическом порядке крупные деления человеческой культуры: Древний мир, Средневековье, Ренессанс, Современную и новую эпохи. Что касается этих двух последних эпох, автор сохраняет последовательность стилей культуры и крупных литературных движений: классицизм, эпоха Просвещения, романтизм, символизм, современный эклектизм.

Ясно, что книга не смогла охватить всё то, что произошло на обширном поприще мирового театра. Столько сторон, вошедших теперь в драматическое искусство — жизнь спектаклей, сценография, актёрское мастерство, режиссёрские концепции, выдающиеся личности актёров, режиссёров и, вообще, людей связанных с театром, связи театря с другими видами искусства и т.д. — были лишь упомянуты. Автор уделяет основное внимание драматическому творчеству как таковому и с точки зрения литературно-эстетического характера, и с точки зрения его значения в плане социальной культуры вообще.

Автор книги — профессор по мировой литературе и по философии культуры — считает, что театральная сцена была всегда трибуной, по которой на протяжении веков прошли многие руководящие идеи мира и рассматривает историю театра как важную главу из истории человеческой культуры. Он верит в бессмертие театра, в его крупные общие черты с человеческой психологией, с его способностью объяснить и повлиять на социальные события, в его силу пропагандиста нравственных и эстетических ценностей жизни.

Цель книги — представить читателю общую картину развития драматургии, её наиболее ярких и характерных сторон. Автор заведомо избегает толкования и разногласия специалистов по поводу того или другого момента, или сочинения из истории мировой драматургии.

Что касается современного театра, предложенная автором классификация является скорее рабочей гипотезой, чем утверждённой системой.

Redactor: M. BACLAGIAN
Tehnoredactor: O. POPA

Tiraj: 4 200 ex. Coli tipar: 38,25



Tiparul executat sub comanda nr. 1/1047 la
Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97.
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

EB

Ion Zamfirescu



Panorama dramaturgiei universale

Panorama dramaturgiei universale, lucrare de o deosebită densitate informativă, oferă cititorului doritor să se instruiască rapid și esențial, o imagine de ansamblu asupra dezvoltării dramaturgiei în ceea ce aceasta a avut mai revelator și mai caracteristic în evoluția ei de-a lungul marilor perioade ale civilizației umane: antichitatea, evul mediu, Renașterea, epocile modernă și contemporană. Cartea este străbătută de la un capăt la altul de convingerea autorului — profesor universitar de literatură universală și de filosofia culturii — că teatrul a fost întotdeauna o tehnică de afirmare a marilor idei conducătoare ale lumii, de interpretare și de influențare a evenimentelor sociale, de promovare și propagare a valorilor morale și estetice ale vieții.

Lei 15,50

